DISCUȚII
DISCUȚII
DISCUȚII
DISCUȚII
DISCUȚI·
DISCUȚII DISCUȚII

ARTISTUL SI PUBLICUL

Amploarea și profunzimea, dar mal ales gravitatea cu care artiștii, criticii și publicul iși pun, fiecare din punctul lor de vedere, problemele majore ale creației și receptării artistice, a rosturilor și sensurilor artei în viața spirituala a omului contemporan, constructor al socialismului, constituie dovada cea mai directa și elocventă a faptului ca arta noastră nouă trăiește azi un moment de maturitate.
în adevăr, in două decenii de impetuoasă dezvoltare, în condițiile materiale și spirituale, pe care partidul și guvernul le-au asigurat, trecînd de la o etapa la alta, s-au pus și rezolvat probleme, s-au conturat și definitivat personalități, stiluri și maniere de creație, astfel încît arta noastră nouă se afirmă astăzi plenar, în timp și spațiu, pe plan universal. Conturîndu-și un profil din ce în ce mai bine determinat, ea este acum în măsură să-și delimiteze locul și specificul apartenenței sale la spiritul general ol epocii, precum și raporturile sale cu trecutul și viitorul. După cum nu este o copie a trecutului, oricît de solidară cu tradiția ar fi, ea nu este nici un simplu ecou al curentelor și tendințelor artistice contemporane, oricît de răsunătoare le-ar fi glasurile acolo unde s-au auzit pentru prima dată.
Categorii social-culturale distincte dar și unitare, artistul și publicul formează la un loc elementele constitutive, active, ale vieții artistice a societății. Ca formă a conștiinței sociale și ca modalitate specifică a limbajului, a comunicării interumane, arta presupune în însăși esența sa existența celor doi termeni corelativi : creația și receptarea. Așa cum limbajul nu se poate constitui în afara unui raport între două realități bipolare, emițătorul și receptorul, tot așa viața artistică a societății nu se poate constitui în afara unei permanente legături între artist și public. De calitatea și intensitatea relației lor depinde într-o măsură considerabilă calitatea și intensitatea vieții artistice a mediului social respectiv. Existînd și definindu-se prin raportare reciprocă, termenii relației nu se anulează unul pe altul, ci se intercondiționează și interferează, într-o unitate dialectică indestructibilă, chiar dacă nu totdeauna desăvîrșită. De aceea, problemele pe care le ridică, în condițiile revoluției noastre culturale și ale vieții artistice mondiale, raporturile dintre artist și public sau, exprimat in concepte de largă generalitate psihologică și estetica, între creație și receptare, sînt nu numai deosebit de complexe, dar și extrem de delicate și subtile, astfel încît principiile și normele generale se concretizează în nesfîrșite forme și

variante, determinate de o multitudine de condiții obiective și subiective. Modul în care are loc dialogul dintre artist și public, nu este lipsit de importanță și semnificație pentru înțelegerea, nu numai a fenomenului artistic ca atare, ci și a momentului istoric în general. Pentru că, altfel se produce comunicarea dintre artist și public într-o orînduire socială scindată în clase antagonice, unde arta constituie o problemă în general particulară și altfel se produce același dialog în orînduirea socialistă, unde problemele formării idealului estetic socialist și a dezvoltării multilaterale a gustului estetic al maselor populare constituie o problemă fundamentală de stat.
Crescînd în extensiune, de o amploare fără precedent, viața artistică a patriei noastre a cuprins, în ultimii douăzeci de ani, în sfera sa de acțiune pături din ce în ce mai largi ale maselor, cărora le-a deschis caile de acces spre cunoașterea și aprecierea estetica a valorilor culturii naționale și universale. Intr-un vast și profund proces de educație estetică, înțeleasă în sensul major al cuvîntului, ca o componentă esențială a educației comuniste, s-a format în acest răstimp un public artistic capabil să recepteze și să promoveze noile valori ale artei contemporane. Prin multiple forme, colective și individuale, publicul a fost pus într-un permanent contact cu frămîncările artistice ale zilelor noastre, caracterizate printr-o efervescență creatoare deosebită.
Pe plan mondial, într-un context general de largă amplitudine, în care viziunea artistică și viziunea științifică a lumii se întrepătrund și se condiționează reciproc, determinînd nașterea unor curente și tendințe fundamental deosebite de ale epocilor anterioare, arta zilelor noastre deconcertează uneori, în realizările sale concrete, concepția și viziunea artistică obișnuită a publicului mai mult sau mai puțin avizat.
in răstimpul unei jumătăți de secol s-au succedat, cu o repeziciune care n-a îngăduit ochiului comun să se obișnuiască cu optica și coordonatele estetice ale unei viziuni unitare și nu lipsite de contradicții, o multitudine de curente și tendințe artistice. Rînd pe rînd și uneori chiar simultan, într-o efervescență creatoare impresionantă, diferite curente (cubismul, fauvismul, futurismul, constructivismul, abstractismul, nonfigurativismul, pop-art-ismul ș.a.) și-au disputat cu o vehemență, mai mult sau mai puțin exclusivă, tendința de polarizare în jurul tor a vieții artistice contemporane.
3
ERÂDVȚ COVALIU: Barajo! ce pe Argeș — elei
CONSTAN i IN BLENDEA: Tîfilrl mănătoare — aieí

Conceptul de realism ţl-a definit mai nuanțat semnificațiile ţi criteriile, extmzindu-ți era",if^'aCC^U^ aspecte ale realității (subiective ţl obiective) nu mai puteau fi opuse, nici un,lateral aborda e cu veMe m,loace ci reflectate In unitatea lor dialectică indestructibilă, organică, in aceste “nfruntari ficat ți demonstrat încă o dată viabilitatea ţl temeinicia principiilor creatoare fundamentale. Dovada ca, ,n complex general al vieții artistice contemporane, multiple tendințe manifestă întoarceri vădite spre realitate. .
In aceste condiții sociale ți artistice, raporturile dintre creație ți receptare imbraca forme din ce in ce rn diverse, care se exercită la diferite nivele, ţlntnd de varietatea gusturilor ți deopotrivă de gradul de prega culturala individuală. Aceste diferențe specifice, variind de la caz la caz, nu afecteaza insa cu nimic acor и general al

viziunii artistice contemporane cu varietatea gusturilor estetice ale consumatorilor de arta. Plat orma ideologică comună creatorilor și publicului nu uniformizează gusturile, ci, dimpotrivă, creează premisele mțe egern și diversificării lor reciproce. Așa cum viziunile individuale ale artiștilor epocii noastre socialiste nu sînt omogene in individualitatea lor, fiind însă în acord cu spiritul modern al epocii, nici publicul nu constituie în ansamblu! sau o masă uniformă, ci o diversitate de opinii, de asemenea în acord cu spiritul modern al epocii. Datoria noastra a tuturor, în special a criticilor, este de a le analiza în profunzime în lumina principiilor esteticii marxist-lenmiste, animați de dorința fierbinte de a întări legătura dintre artist și public. Căci numai în felul acesta putem creeo bazele comune ale dezvoltării artei, într-o diversitate de viziuni și stiluri personale, determinînd la rîndul lor varietatea gusturilor estetice ale publicului, din rîndul căruia artistul el însuși face parte. Pentru că idealul nostru suprem este de a asigura condițiile în care setea de frumos să crească pe măsură ce este satisfăcută.

Considerînd utilă o dezbatere publică asupra problemelor pe care le ridică, în asemenea condiții, creația și receptarea operei de artă, precum și celelalte probleme, pe care acestea le subsumează, raportul dialectic dintre tradiție și inovație, lupta dintre vechi și nou, concordanța sau discordanța imaginii artistice și a celei științifice despre univers, înnoirea și îmbogățirea mijloacelor de expresie, dialogul intim ol artistului cu interlocutorul sau pasionat, revista « Arta Plastică» inițiază această discuție la care sînt invitați să-și spună cuvîntul atît artiștii, criticii, cit și publicul, din ce în ce mai larg și pasionat al muzeelor și expozițiilor.

Confruntarea diferitelor puncte de vedere va fi desigur de bun augur pentru evoluția ulterioară a vieții noastre artistice, contemporane.

ION PACEA

■ Mai mult spațiu în presa, problemelor plasticii ■ Polemica principiala — drumul cel mai bun pentru deslușirea adevărului artistic

Cu șevaletul în fața naturii, în toate formele și manifestările ei, pictorul se bucură, suferă, este deznădăjduit sau entuziasmat — și stările acestea de spirit apar în desen și culoare pe pînzele lui. Intrat în expoziție, și criticului i se cere să se bucure sau să se mînie de ceea ce vede. Reacție normală — el trebuie să-și noteze observația și sentimentul. Lucrul pe viu este singurul cu sevă. Apoi criticul n-are decît să-și structureze observația simțită și trăită la fața locului în expoziție. Clonica făcută după închiderea acesteia, la cererea unei reviste sau unui ziar, este ca portretul în linii sau vorbe al unuia pe care l-ai văzut în treacăt într-o aglomerație pe stradă. Trebuie să comunici cu lucrarea din fața ta, să te lupți cu tine însuți ca să o înțelegi, să o îndrăgești sau să o respingi. Scrisă din interes direct, spontan, față de o anumită prezență artistică, cronica de expoziție este o manifestare personală a criticului de artă. Abia cînd apar trei-patru astfel de cronici, expoziția este caracterizată judicios.

Cred că în ceea ce privește consemnarea curentă a manifestărilor noastre artistice, principalul rol îl au ziarele cotidiene, revistele săptămînale, care pot
și trebuie — ele în primul rînd — să semnaleze cititorilor cele mai semnificative evenimente artistice, să contribuie la întreținerea permanentă a unui climat de interes pentru creația noastră.

Vorbeam într-un recent număr din Contemporanul despre cîteva probleme ale criticii de artă. Nu mă ocupam în special de modul în care ea e

făcută în paginile revistei «Arta Plastică». Era vorba de o critică pe care o aduceam în general cronicarilor noștri, indiferent de publicația în care ei se manifestă. Remarcam lipsa de combativitate, de fermitate și actualitate.

în acest sens, cred că paginile revistei noastre sînt insuficiente, față de dezvoltarea multilaterală a creației noastre; poate că apariția unei publicații bilunare, care să fie destinată oglindirii prompte a vieții noastre artistice, ar degaja revista « Arta Plastică » de consemnarea unor aspecte mai trecătoare și ar da posibilitatea «Artei Plastice» să acorde o atenție și un spațiu cît mai cuprinzător problemelor majore ale creației contemporane, reflectării vieții artistice, ceea ce ar duce la o creștere sporită, atît a nivelului problematicii, cît și a interesului cititorilor.

în acest sens, presa — în primul rînd Contemporanul — ar trebui să acorde mai mult spațiu problemelor plasticii, stimulîndu-i totodată pe critici atît în ceea ce privește materialele scrise, cît șî ilustrarea lor.

De obicei, la anumite manifestări artistice mai importante remarcăm o anumită reținere din partea criticii șl a redacțiilor, așteptînd ca «vecinul» să înceapă, lucru destul de frecvent și în atitudinea criticului de artă.

5

e

Ne lipsesc articolele în care un critic să ia atitudine față de ceea ce a scris altul — bine sau rău, după caz. Oare fiecare critic este de acord cu tot ce au spus toți ceilalți despre aceeași manifestare? Nu putem crede l Totuși, cam astfel ar rezulta după nivelul la care se discută adesea în presa noastră artistică. Polemica principială este drumul cel mai bun pentru deslușirea adevărului artistic. Ea nu trebuie deci evitată nici de critici, nici de redacții.

Ar fi un lucru foarte trist dacă noi artiștii am face numai lucrări la același nivel. Tendința artistului este de a se depăși, de a atinge noi frumuseți. însă el nu reușește întotdeauna. Uneori, cu cît încercarea e mai temerară, cu atît insuccesul poate fi mai mare. Critica trebuie să reflecte aceste oscilații, ce corespund drumului firesc al artistului și al artei. Și artiștii talentați, chiar și maeștrii, pot avea uneori luerari mai slabe, ceea ce nu ar trebui să fie ocolit de cronicile plastice.

Participarea mai vie a criticii la viața artistică s-ar putea realiza prin asocierea unui critic de artă, la un grup de cinci sau șase artiști care s-ar decide să expună împreună, periodic. în această situație, criticul, bine informat, ar putea explica și susține punctul de vedere al acelora de care s-a legat prin afinitățile sale. Astfel ar lua naștere o dezbare permanentă și o confruntare vie a principiilor și realizărilor artistice. Criticul ar putea aprofunda problemele de creație, mijloacele stilistice și tehnice, proprii fiecăruia din artiștii a căror activitate o urmărește. El ar putea explica cititorilor ce este de văzut într-o anumită lucrare de artă, de ce aceasta este bună sau mai puțin bună.

Se formează în țara noastră un public nou și el trebuie ridicat chiar de la început la cunoașterea și exigențele cele mai înalte.

N. ARGINTESCU-AMZA

■ Să discutăm cu competență ■ Treptele de evoluție ale gustului public ■ Publicul nu cunoaște rigiditatea

Anchetele în complexe probleme, uneori nu îndestulător pregătite, sînt adesea atît de caduce, încît par uneori ridicole. în problemele care

angajează domenii încă superficial explorate de psihologia gustului, și de psihologia creației, anchetele și grăbite și temerare nu pot da rezultate valabile.
Dar imperativele momentului de față, într-o perioadă de înfrigurate cercetări artistice, de confruntări estetice, ne indică drept datorie civică să discutăm cu competență problemele creației plasticii noastre și în problema educării eficiente a publicului nostru.
Se cere însă să ajungem la esența lucrurilor, la adevărata măsură. Deci nu mai putem confunda disciplina și tactul cu servilismul, fie birocratic, fie academico-didacticist, cum nu mai putem confunda libertatea cu «ingeniozitățile» anarhice și epidermice, oricît ar fi ele de camuflate hipermodernlst. în toate aceste planuri de realitate ale receptivității, sau ale febrei creatoare, păstrarea unei ponderi autentice, unul autentic simț al responsabilității se impune. Astfel, cum s-a spus, trebuie să combatem grotesca atitudine a «pompierilor care iau foc» șl cu atît mai mult pompíerismul devenit lup predicator, cu sau fără senilizare, Ca să nu mai vorbim de perpetuarea teribilismelor la artiști a căror vîrstă cere un început de reală maturizare. Fronda, bravada, modernlsmele senzaționale pot degrada, pot veșteji prin perpetuare chiar talente care s-au manifestat sclipitor - uneori excesiv de sclipitor. Shakespeare o spune clar în sonete: un viri prea ascuțit are cele mai mari riscuri să se tocească. Așadar, dacă artistul bravează excesiv condițiile actuale ale receptivității consumatorilor de arta, nu are dreptul să se plîngă de «opacitatea» publicului. Arpegiile, gamele, oricît de «briliante», se fac acasă, nu la concert.
Publicul, oricît de frust, dacă nu este viciat de fals rafinament, de superficialitatea modelor sau de belferizare, are o imensă sete de receptare virtuală, latentă. Dar problema integrării publicului prin educație estetică susținută nu este pe deplin rezolvată, printr-o înțelegere creatoare, activă, a principiului legăturii cu masele. Punțile de legătură dintre artist și masele largi ale publicului sînt întreținute astăzi, printre alți factori, de responsabilii cultural-artistici din instituții, de a căror îndrumare satisfăcătoare, Uniunea Artiștilor Plastici nu s-a preocupat.
Dar înainte de a intra mai adînc într-o asemenea problemă, trebuie semnalat că nici un public nu este omogen, ci este realizat din diverse straturi, cu respectivele zone ce trebuiesc determinate. Un studiu de specialitate ar putea încerca mai departe surprinderea și definirea caracterologică a categoriilor de vizitatori din expoziții.
(urmare fn pag. 53)
MARCEL CHIRNOAGĂ
■ Arta impune un dialog între artist și public ■ Reacția publicului față de căutările unor noi moduri de expresie plastică
Epoca actuală e caracterizată pe plan mondial — din punct de vedere «artă» — de mari ciocniri între principii estetice, de izbucniri și dispariții meteorice de curente și, prin urmare, de oarecare dezorientare în rîndurile publicului.
Decalajul creat, în ultimul secol în special, între gustul artiștilor și al oamenilor cu educație estetică avansată, pe de o parte, și gustul omului mai puțin pregătit (fie el și intelectual), pe de alta, este o realitate.
Stabilirea cauzelor acestui decalaj pare să prezinte un interes destul de însemnat și atunci cînd luăm în considerație problemele noastre.
Educația (în sensul strict al termenului — pornind pe toate treptele școlarizării) are — se pot vedea programele analitice — lacune serioase

și în unele cazuri greșeli (vezi majoritatea ilustrațiilor cărților școlare). Sensibilitatea fireasca a omului pentru arta este structurată pe coordonate (zise clasice) cu totul dìferite de cele pe care se bazează educația artistului. Rezultatul: adesea publicul este nedumerit de unele manifestări ale artiștilor.
Burghezia promovează și un gen de «artă» așa-zis accesibilă. Nu este cazul aci să discutăm caracterul acestei «arte», deși uneori, din păcate, subsistă încă și la noi rezidurl ale el (producția unor cooperative de artizanat, răspîndite în toată țara, constituie un exemplu suficient).
Exacerbarea subiectivismului poate avea drept rezultat faptul că publicul asistă la expoziții de «căutări», fără să perceapă ce se caută și pentru cine. Căutările (orice artist din orice epocă le-a avut) sînt necesare, dar pentru public nu pot pi ezenta Interes decît după ce au dus la o operă finită din toate punctele de vedere; pînă atunci rămîn exerciții lăudabile ale unor calități artistice axate pe niște pi óbleme speciale, personale, ce tind, prin închegarea lor într-un tot unitar, să devină o operă de artă.
6
Caracteristică parc să fie reacția publicului față de căutările unor noi moduri de expresie plastică: rămîne indiferent sau, atunci cînd, cu sensibilitatea, ajunge să perceapă sensul căutării, apreciază valoarea materiei obținute, dar ramine cu Impresia că artistul hipertrofiată importanța tehnicii.
(urmare fn pog. 54)
CONSTANTIN PILIUTĂ
B Sa dam omului lucrări care sâ-I emoționeze ■ ramina student pînâ la sfîrșitul vieții
Artistul trebuie sâ
Una din problemele cele mai îmbucurătoare ale zilelor noastre este faptul că un public tot mai mare se interesează de plastica contemporană și că acest public devine din ce în ce mai exigent. Expozițiile sînt pline de oameni, care nu vin numai să privească, ci discută pe marginea elaborărilor noastre, cîntărind cu grijă evoluția fiecărui artist și în general evoluția plasticii romînești. Poporul simte cînd o artă este sănătoasă, cînd e împrumutată sau cînd căutarea de a fi cu orice preț modern reprezintă o săritură peste cal. Publicul o simte și o comunică, cu o cinste ireproșabilă.
Ne punem întrebarea : ce trebuie să faci ca să fii modern ? Unii cred că e de ajuns să răsfoiești cărți cu reproduceri ale înaintașilor, să iei de ici de colo și să pui pe pinza sau sculptura ta, A fi modern înseamnă, în primul rînd, a munci în fiecare zi, cu ochii foarte deschiși în secol, cu un sentiment puternic pentru ceca ce faci și cu o cinste ireproșabilă în ceea ce creezi,
Pictura abstractă, mai cu seamă cea franceză, a elaborat un imens șantier de experimente interesante. Cred că arta figurativă, în dezvoltarea sa continuă, le poate valorifica creator.
Secolul nostru e plin de căutări — asta o spun pentru că am văzut în vara aceasta Bienala de la Veneția. îți dai seama că această imensă neliniște va duce în viitor la concluzii interesante.
Un lucru îmi este clar : cu toate că impresionismul a însemnat ceea ce a însemnat și de pe urma lui au rămas atîtea lucrări importante, noi nu mai putem gîndi și lucra ca impresioniștii, timpurile noastre pun alte probleme, altă simțire trebuie să ne însoțească în elaborare.

Organizarea spațiului — una din cele mai importante probleme ale plasticii contemporane — trebuie dublată de puterea sentimentului pentru a atinge înalte sinteze plastice.
Minunata noastră tradiție de pictură pe perete, cioplitură, ceramică, covor, pictură dovedește din plin acest lucru.
Desenul de astăzi trebuie să însemne un echilibru de linii la nivel de știință în organizarea spațiului. Fiecare lucru trebuie cîntărit în cîntarul unui artist informat și dăruit: o cultură muzeistică este de mare importanță.
Nu ne putem plînge că nu avem talente, dimpotrivă ! Dar ne putem plînge că uneori cînti după ureche și nu după note. E timpul ca acest lăutarism să dispară și sa apară în locul lui artistul nou, serios, avid de cunoaștere și cinstit în munca luí.
Nici o artă nu poate ignora omul și nu este firesc să o facă, dar nu așa cum am înțeles-o uneori, prin transformarea plasticii în nuvelă, în roman. Plastica trebuie să trăiască prin mijloacele ei, să fie sensibilă la cerințele secolului, la complexl-
tatea gîndlrll contemporane. Secolul este așa de interesant șl menirea noastra e să-l adăugăm frumuseți.
Un fapt care trebuie remarcat cu regret este că mulți artiști nu iac lucrări dccît pentru expoziții, ei nu-și dau seama că studiul de ficcare zi îi ,,rănește pentru lucrările cu care vor apare în fața publicului.
Artistul trebuie să rămînă student pînă la sfîrșitul vieții. Un artist care a ajuns pe o anumită platformă trebuie să știe să evite stagnarea. Frămîntarea pasionata, continuă, e o condiție a dezvoltării. Avem destule exemple de artiști care la patruzeci de ani erau mulțumiți de ei — și s-au pierdut. Timpul nu te ia. tă niciodată. Misiunea noastră e să dăm omului cu exigențe sporite lucrări care să-l bucure, să-l emoționeze.
P. S. Un om fără atitudine în acest secol, este un om fără stil.
OCTAVIAN BARBOSA
■ Sugestie poetica Я Argumentare poetică И Claritatea și distincția ideilor artistice
Sînt unele concepte cărora patina vremii, în loc să le precizeze invariabil valențele semantice, le-a împrumutat un fel de permeabilitate difuză care nu exclude întrebuințarea lor abuzivă în situațiile cele mai diverse, astfel îneît adecvația sau inadecvația lor cu subiectul este de multe ori discutabilă. Astfel, conceptul de sugestie poetică, menit să desemneze o modalitate specifică de ceea ce s-ar putea numi, cu un termen ce n-ar trebui să fie rebarbativ, argumentare poetică, este invocat uneori cu suspectă osîrdie în legătură cu receptarea creatoare a operei de artă, fie că este șl chiar fie că nu este cazul. Indiferent dacă ne aflăm în fața unor lucrări propriu-zis ermetice sau avem de-a face cu un caz sui generis de ermetism al receptării (căci din păcate există și asemenea cazuri), conceptul de sugestie poetică răsare, ca din pămînt pentru a acoperi cu sonoritatea sa expresivă confuzia și inconsistența artistică sau deghizează pur și simplu cu dezinvoltură incapacitatea receptivă a snobului de a discerne sensul și semnificația operei în cauză.
în acest sens, există unele opinii, provenind din păcate nu numai din cîmpul disciplinelor prin excelență discursive, potrivit cărora claritatea și distincția ideilor, de care vorbea Descartes, la începutul timpurilor moderne, ar fi virtuți exclusive și obligatorii ale cercetării științifice sau teoretice. Artei — se anrmă din această perspectivă — îi este proprie sugestia poetică, după cum științei,

demonstrația riguroasă și exhaustivă. O operă de artă care ar spune totul ar răpi cititorului sau contemplatorului efortul dar și bucuria interpretării personale și, eșuînd într-o relatare academică sau didacticistă, și-ar anula de Ia sine orice rațiune de a fî. Este clar că a mai vorbi, de pe aceste poziții, despre o argumentare poetică sau artistică echivalează cu o adevărată blasfemie estetică»
în special în cadrul curentelor pe care ne-am obișnuit să le numim, cu un termen destul de vag, moderniste, s-a făcut mult caz de «primejdia» clarității, ca de un viciu fundamental care ar amenința iremediabil destinele artei. Uitmdu-se că, de fapt nu claritatea expunerii artistice, inerentă marilor opere, este vulnerabila, din punct de vedere estetic, ci conținutul material și formal de natura epigonică, a cărui banalitate este de asemenea foarte clară în simplicitatea
(urmare in pcg.. 54)

DESPRE ARHITECTURA
o
SCULPTURĂ – PICTUR A

Continuu dezbătuți, în zilele noastre, cu rezonanțele adinei ale unui fenomen de cultură, problema relației actuale dintre arhitectură, sculptură și pictură, reține atenția at.ît a celor ce le profesează cît și a teoreticienilor din aceste specialități.
Se constată, în unanimitate, un proces de dezintegrare a legăturii organice ce s-a închegat, într-o lungă experiență istorică, între arhitectură, sculptură și pictură. Momentul contemporan ne prezintă arhitectura ajunsă pe o treaptă, a dezvoltării sale, ce refuză parcă intervenția directă a altor arte în conlucrarea lor spre valoarea artistică unică. Orice încercare în direcția resudării apare ca o siluire, o intervenție artificială cu rezultate nemulțumitoare. Fiecare manifestare real’zîndu-și singura valoarea ramine izolată în lumea proprie genului ei. Obiectul sculptural își consumă stingher existența sub impresia dc tolerat, în mediul devenit străin al arhitecturii, iar pictura monumentală se ridică emfatică pe o formă arhitecturală ce pretinde că poate trăi singură. Divorțul pare iminent. Este legitimă deci preocuparea de a restabili o relație viabilă între aceste arte, de a Ic aduce la unison.
Se vorbește tot mai frecvent de necesitatea « integrării (reintegrării) artelor în arhitectură », de realizarea «sintezei lor» sau de «întîlnirea artelor cu arhitectura, ». . . Se lansează ipoteze, se poartă, discuții, se fac experiențe. în marea lor majoritate, aceste intenții au la bază ideea, mărturisită sau nu, că modul în care s-a realizat integrarea artelor în arhitectura marilor epoci, stabilind coordonatele stilistica ale acestora, este valabil și aplicabil și astăzi. Nu putem fi de acord cu această atitudine,, nu putem consimți la această prejudecată. Depășirea impasului nu poate fi realizată în cadrul aceleiași mentalități ce asigura în alte epoci unitatea organică arhitectură-artă. Datele problemei sînt modificate. Factorii între care se caută legătura sînt calitativ diferiți, deci și replica va trebui să apară pe alt plan dc acceptare.
îmi îngădui să particip la dezbaterile acestor probleme prin cîteva precizări ce vor putea ajuta, de fapt, la o reformulare a datelor, mai clar rezolvabile.
Cercetarea relației arhiiectură-sculptură-pictură poate să capete un orizont mai larg de înțelegere

dacă se referă la aspectul filogenetic al unui raport de mai amplă cuprindere, raportul util-frumos. Surprinderea metamorfozelor prin care

trece raportul amintit, în existența lui istorică, reprezintă calea de a pune în evidență tendințele actuale ale procesului integrator ce-l urmărim.
Pentru realizarea obiectului urii, comandat de necesitățile materiale și spirituale ale societății și implicit ale individului, au conlucrat simultan, într-un act creator unic, ambele laturi ale conștiinței umane: rațiunea și sensibilitatea. Prin participarea complexă a acestor facultăți s-a închegat obiectul ce întrunea calitățile de a fi util și plăcut în același timp. Din formularea necesității, rațiunea schițează datele funcționale ale obiectului ce își găsesc expresia într-o formă specifică, iar sensibilitatea conferă acestei forme, prin intervenție directă, accepțiunea finală. Această descompunere oarecum forțată, a unui proces simultan, unic, o îngăduim numai din dorința de a pune în relief cele două laturi ale obiectului de utilitate, asupra cărora ne vom îndrepta atenția.
Se poate, deci, vorbi de o «formă » în sensul de corespondent direct al utilului material și de o altă «formă» cerută imperios de necesitățile spirituale. Forma obiectului util, în unitatea ei, le conține pe amîndouă.. Realizarea practică a acestui obiect înseamnă organizarea (prelucrarea) unui material (sau ansamblu de materiale) cu o funcționalitate bine definită, cu care se conjugă intervenția sensibilității : ornamentul.
Se stabilește astfel o relație dc simbioză, un raport de mutuală acceptare între două categorii de forme cu geneze diferite. Forma utilului își va urma dezvoltarea saîn dependență directă de evoluția tehnicii, pe calea perfecționării continue. Ornamentul izvorît din necesități legitime de conștiință își va urma o existență ce va avea la bază elementele coordonatoare ale sensibilității și se manifestă numai în limitele ei de aprobare. Aceste coordonate de referință formează în planul conștiinței zona gustului estetic. Modalitățile de concretizare ale ornamentului presupun de asemenea o egal de temeinică cunoaștere a materialului și a tehnicilor de prelucrare, în același timp fiind însă obligatorie respectarea sensului funcțional al formei utilului, de valoare primordială.
arh. ANTON DÎMBOIANU
mUIHQIBQIBBI·
IВПIIИ1IНП
нзнавiвiTiк
Genetic diferențiate, aceste două categorii de forme vor conserva, în conviețuirea lor, gennenele unei relații de contradicție ce se va pune în evidență abia pe treptele superioare ale evoluției. Procesul dezvoltării va dezechilibra această unitate, cu consecințe ce se vor prelungi pînă în zilele noastre.
înainte, însă, de a cerceta momentul seismic și urmările lui, să reținem care a fost faptul hotărîtor al aliajului dintre forma utilului și ornament. Se observă cu ușurință că atîta timp cît producția domeniului de utilitate se realiza la nivelul specific al artizanatului, ambele forme se nășteau concomitent, printr-un proces unic de reciprocă condiționare. Materialele și tehnica de prelucrare le serveau pe ambele în egală măsură, iar producătorul întrunea într-o singură persoană calitățile tehnologului șl ale artistului. Această fază izbutește o astfel de integrare a intervenției decorative în viața formei utilului încît, în ansamblu, le făceau nediferențiabile, cu limite imposibil de precizat. Valorile de reprezentare stilistică ale acestor epoci sînt numai din produsul domeniului de utilitate. înainte de a fi considerate obiecte de artă, cuțitul primitiv de silex gravat,

vasul antic grec, arcul de triumf roman sau portalul gotic, își justificau existența printr-o rațiune utilitară, după cum statuia zeului din templu sau fresca bisericii erau manifestări tipice de artă aplicată. în aceste epoci fericite coexistenței utilului și frumosului se încheagă însă și « legea » grea de ființare a ornamentului. Datorită raportului de subordonare față de forma utilului, intervenția decorativă era o expresie exteriorizată reținut, controlat, cîntărit. Artistul își alambica pornirile interioare sub « tirania » exigențelor utilului. Ornamentul are legile și limitele lui. Bogăția vieții interioare, a fluxului sentimentelor, opinia direct exprimată a artistului trebuiau să-și găsească o cale de exprimare mai degajată, mai liberă. Domeniul artei aplicate devenise insuficient.

Nu ne apare, deci, deloc surprinzător că tocmai în epoca de emancipare multilaterală a omului din Renaștere, artistul intuiește necesitatea și depășește « granițele » ornamentului. Din domeniul artelor aplicate se desprinde pictura și sculptura, devenind genuri de artă de sine stătătoare. Fresca, vitroul sau icoana își modifică suportul și devin «tablouri», modelarea părăsește altarul sau relieful decorativ al unui perete, închegîndu-se în «sculpturi ». Dîn acest moment autonomizarea acestor genuri se accentuează, transformînd treptat artistul-decorator în pictor sau sculptor.

Concomitent cu acest proces de diferențiere, viața simbiotică a ornamentului se desfășoară mai departe, adaptîndu-se noilor trepte de dezvoltare a formelor utilului material. Pluralitatea materialelor, perfecționările tehnice obligă pe artistu l-deco rato r să-și restringa cîmpul de activitate pentru a-l putea cunoaște și controla. Apar specialiști în lemn, metal, piatră, sticlă, textile etc. îngustarea cîmpului c'e

4

5

1, 2- Zidul arhitectural· Față de aceeași feucáuie, două atitudini distinctei simbioza decor-fc.rmă utilă șî funcția decorativă preluată de îosăși organizarea formei utile

3. Mediul arhitectural poate reprezenta zona optimă de întîlnire a arhitecturii, sorfprurit și picturiiw calitatea acestui mediu fiind condiționată de colaborarea partiopançtlor

MIES VAN DER ROME: Pavilion de expoziție, 1929,

4, Forma arhitecturală* prin materia), prin structurarea ei spațială capătă o expresivitate specifică

F. L, WRIGHT : Casa de la cascade, 1936

5. Arhitectura poate realiza simultan valoarea utilitară și cea estetica prin limbajul ei propriu de forme

6, Castel de apă, obiect de utilitate^ Printre «indire și o simțire intim conjugate, forma utilului se potențează cu o expresivitate tipica

EERO SAARÍNEN: Centru tehnic, 1956

ILUSTRAȚII

OPERA

ION CREANGA

AUREL JIQUIDt: Cu copilărie »

cohndu — Ilustrație la «Amintiri din

V

EUGEN TARU

«

Γ

2

AHASTASE DEMIAN; Ilustrație
ANASTASE DEMIANî Ilustrare
VAL
MUNTEANU: Ilustrație la
h 't Pronh omen<
la « Iran Turbinci т>

FLORIN NICULIU: Din copilărie — creioane colorate
FLORIN
NICULIU
PAUL GHERASIM

ín entuziasmul său, Florin Niculiu înțelege pictura ca pe un univers profund și nedefinit, încontinuu de explorat. Astfel, un permanent elan, dimensionat la propria-i sensibilitate și temperament, îl însoțește în aventura sa. Și întrucît coordonatele unei viziuni personale, le stabilește în artă acea conștiință eliberată de convențiuni, pentru Florin Niculiu, necesitatea de investigație se identifică cu însăși necesitatea de a picta. Temperamentului său îi este imprimată dinamica unui mare impuls, dar și măsura bunului simț. Există în pictura lui și joc spiritual al imaginației și timbrul unor sentimente grave. Nimic însă, nu vine din exterior, ca preconceput, formal.
Cînd receptivitatea Iul descoperă dincolo de limitele obiectiv-senzoriale figurarea unor sensuri de poezie și uman, subiectele unor tablouri au drept conținut,
un inefabil dialog; acela dintre artist și realitatea din afara sa. Cîteva din seria unor peisaje prezentate în prima sa expoziție, organizată anul trecut, ne revin în memorie: «Toamnă în curtea uzinei », « în Mărțișor », «Uzina electrică » etc. în aceste lucrări, capacitatea sa de a transpune emoțional ordinea concretului în ordine subiectiv sublimată, atestă în Florin Niculiu, un poet. Dacă timbrul cromatic grav amintește în aceste tablouri rezonanțele unor influențe mai vechi andreesciene, în schimb, elementele de construcție ale compoziției picturale, înscriind o gramatică nouă, anunță începutul unei viziuni personale. Mai pronunțat afirmată în «Toamnă roșie » și «Toamnă verde» această viziune solicită culoarea spre a deveni element de transpoziție simbolică. în « Marină noaptea », tendința unei abstractizări poetice, prin înscrierea unui ritm spațial, cursiv în cele mai

ATI LIER
1. FLORIN NICULIU : Va: cu fiorì — creioane colorato
?.. FLORIN NICULIU: Din copilărie — creioane colorate

mici detalii ale compoziției, aduce elemente noi metaforei. Expresia aproape onirică din «Vară» se datorează mai mult unei concepții noi asupra culorii ale cărei valențe dimensionate afectiv rămîn nedefinite. Folosind principiul armoniilor în serii (triadice) pentru obținerea unei monocromii de o expresie modernă, el se servește, în compoziția sa, de întreaga serie a tentelor cuprinse de culoarea galben. Spre a modifica însă mișcarea excentrică a acestei culori și pentru a crea profunzimea unui spațiu psihologic, odată cu înscrierea unor ritmuri de forme imaginare, el amplifică expresia cromatică modelînd aceste forme prin tonuri și nuanțe echivalente.

Tendința însă spre o pictură imaginativă, elaborată interior» metaforica, < confirmă seria de tablouri intitulate « Din copilărie », Nostalgice evocări ale unei poezii difuzate într-o atmosferă de vis, încărcat de esențe intime și care, s-au întipărit în cele mai profunde regiuni ale subconștientului, aceste compoziții picturale traduc prin încărcătura lor mobilul unei ideații și sensibilități, Atlngînd acest nivel concepcional, pictura sa se adresează nu atît unei receptivități pasive, pre dispuse spre hedonism, ci acelei receptivități avide de înțeles spiritual. Experiența sa fundamentata pe principii dc strictă autonomie a picturii oferă, prin rezultatele obținute, bune dovezi de încredere în viitor.

tx FLORIN NICULIU Din copilirie — ulei
1 îx FLORIN NICULIU î Frimlvar* ~ ulei
K FLORIN NICULIU : Amintiri do h mire — «alei

CATARG!

ION F R U N Z E T T I

Cei 70 de ani ai lui Henri Catargi nu sînt numai prilej de urări calde, adresate maestrului care și-a închinat mai bine de jumătate de veac artei · sînt cot alicea decenii de frămîntări și du izbînzi ale artei romîneștl. Henri Catargi însemnează azi pentru noi simbolul unei generații dramatice care a trăit dureros pentru a realiza miracolul cuprinderii, prin faptul gîndirii și creației, a unui sens al existenței, cucerit, postată cu postată, pe măsură ce adversitatea vremurilor trecute, nereceptive adacvat fată de artă, ceda presiunilor unor tendințe noi, conforme noii misiuni a artei în societate.

H. Catargi și-a depășit cu autenticitate, fără ostentația renegărilor spectaculoase și fără doi ința de a stîrnî admirație, limitele impuse de coordonatele lumii în care și-a format cultura. Și, în același timp, a știut să-și păstreze din subtilitatea spiritului acelei lumi, a Franței studiilor lui, ceea ce corespunde valorilor etern-umane urmărite dc orice artă adevărată. Clasic prin structură, echilibrat la modul surîzător, fără să ignore totuși drama cunoașterii într o lume în care ea se rezolvă la nivelul practicii mai adeseori deck al înțelegerii, Catargi a adus în pînzele sale nevoia carteziană de geometrie, de raționalitate, ce definește constantele europene ale artei și culturii. Legat profund de realitățile romînești, acest pictor a dat priveliștii de la noi măreția clasică a peisajului festiv poussinian, păstrîndu-se în granițele lirismului celui mai specific național. Lecția lui Pallady, I? fel de medieval romînesc și de cultivat europenește în subtilele Iul plăsmuiri cu rost universal și

național deopotrivă, i-a slujit acestui amic și susținător de o viață a marelui maestru, cît o geneză.
Catargi descoperă azi valorile unui univers nou, cel în care lumea solidarității socialiste are de spus un ctivînt hotărîtor.
Transformarea artei sale în spirit, conform noii experiențe umane și sociale încorporate, dar beneticiind de toate cîștigurile achiziționate prin atmosfera culturală aspirată, face din creația lui actuală un prilej de mîndrie pentru cultura nouă a României, Intrate pe făgașul firesc al desfășurării latențelor reale, imense, ale poporului, creator de valori materiale și culturale în același timp.
Artist al Poporului, H. Catargi atinge vîrsta de care Hokusal spunea că este a maturității pentru un pictor, în etapa unei tinereți spirituale ce se face garantă a viitoarelor lui Izbînzi.
HENRI CATARGI: Paravanul Iul Pallady — ulei
HOTAR
AMEDEO MODIGLIANI (1884—1920)
M A RIA β E N E D I C 1
Pînă în prezent un număr impresionant de scrieri monografice, eseuri critice, prezentări de expoziții sau însemnări memorialistice au contribuit, pe plan mondial, la punerea în valoare a personalității pictorului italian Amedeo Modigliani, de la a cărui moarte s-au împlinit în luna ianuarie 45 de ani. Autorii acestor scrieri, unii dintre ei istorici și critici de artă reputati, alții figuri reprezentative ale picturii europene moderne, precum Braque și Derain, Carrà și Casorati, Chirico, De Pisis și Trampolini, Vlaminck, Severini și Ben Nicholson, au împărtășit un punct de vedere unanim în ceea ce privește stabilirea locului ocupat de pictorul italian în contextul artei secolului nostru. Asemeni lui Maurice Utrillo, Amedeo Modigliani este aproape invariabil apreciat de către majoritatea exegeților săi ca fiind — pe fundalul atît de pestriț al picturii europene de la începutul veacului XX — un pictor « inclasabiI », neîncadrabil în nici una dintre diversele orientări ale artei moderne.
Cu prilejul deschiderii în cursul ultimelor patru decenii a numeroase expoziții « Modigliani », dintre care unele cu amplu caracter retrospectiv (la Paris, Veneția, New York sau Londra, Chicago, Roma, Bruxelles, Geneva, Livorno, Zurich, Milano, Marsilia sau Berna) s-a comentat îndelung cu privire la unicitatea stilului acestui pictor, cu privire la expresia esențialmente individuală a operei sale.
într-o epocă în care în arta occidentală modalitățile de expresie își aflaseră o proliferare fără precedent, marcînd insă, prea adesea, o preocupare exclusivă pentru formulele de limbaj, pe seama îngustării tot mai vizibile a investigației în lumea de gînduri și sentimente ale omului, opera lui Modigliani s-a dezvăluit ca un emoționant omagiu închinat exprimării și valorificării umanului în arcă.
Creația lui Modigliani reprezintă rodul unei experiențe de viață de un răscolitor tragism, pe care, din păcate, atît negustorii de artă, cît și unii producători de filme occidentali, amatori de senzațional, nu au pierdut prilejul să-l speculeze, ticluind în legătură cu personalitatea pictorului italian mitul artistului boem, făcînd din el « tipul » reprezentativ pentru atmosfera « montparnassiană » a lumii artistice pariziene de la începutul secolului nostru.
AMI DI O KQDIQI lAHf I ci(iți| In coiiiин do пiiнiпцi ului
Amedeo Modigliani s-a născut la Livorno, la 12 iulie 1884. După ce, constrîns să renunțe la cursurile liceale, viitorul artist și-a început Í primind lecții de la pelsagistul livornez Guglielmo Micheli. Acesta fusese elevul lui Giovanni Fattori, valo, os reprezentant al mișcării

așa-numiților « macchiatoli », pictori florentini care, exprimînd în viziunea de culoare pură, atît de caracteristică lor, o mare fidelitate față de cademică. în arta lor de sensibilă vibrație luministica, « macchiatoli, » au dezvoltat principii foarte apropiate de cele ale impresloniștilor fracezi. Sub semnul tradiției artei « macchiaiolilor ». s-a manifestat și Amedeo Modigliani in primele sale lucrar! de pictură, în perioada anterioară contactului cu mediul parizian. După o perioada de convalescență, petrecută mai întîl la Capri, apoi la Napoli, Roma și Florența, Modigliani a urmat m anii 902 și 1903 cursurile Academiilor de Belle-Arte din Florența și Veneția. Trecerea sa prin aceste academii, dar mai ales studiul meticulos în marile muzee ale Italiei, au fost menite să dea profunzime sistematizare șl metoda pregătirii sale artistice. Despre un stil personal în creația acestor ani nu se putea este însă mal puțin adevărat că anume acestor ani Modigliani le va datora acea temeinică apro-
așeze pecetea pe creația deplinei slirnț* n^ult zel și mai cu seamă o claritate intuitivi_____ HrЧ mlirârile
pe care Lionello Venturi le-a descifrat în activitatea Iul Modigliani din perioada anterioară cît ș d n cea a primelor contacte ale pictorului cu viața artistică din capitala Franței
Ca Șl pentru Juan Gris șl Glno Soverlnl. 1906 este pentru Modigliani anul stabilirii la Paris, unde va iioiuperl. pînă la sfîrșitul scurtei și nefericitei sale existențe.
îmbolnăvindu-se de plămîni, a fost la vîrsta de 14 ani studiile de pictură, un
natura, au promovat o pictură antia-
vorbl încă. Nu ploro do marca salo maturități
tradiție do aria Italiană, a cărei cunoaștere va avea să-și artistico. Echilibru, bun
avoa șă rămînă, cu foarte mici în
AMEDEO MODIGLIANI · Jacques
AMEDEO MODIGLIANI: Nud çezînd

Epoca în care Modiglioni s-a manifestat în viața artistică pariziană (1906—1920) a adus afirmarea unui AMEDEO MODIGLIANI: Portretul lui LecpoU Zborow.ki număr impresionant dc personalități ale picturii moderne. în rîndul acestora, Modigliani și-a cîștigat printr-un proces de asimilare gradată și lentă, durind aproape zece ani, printr-o activitate neasemuit de febrilă, un loc de prestigiu. Martor al unor evenimente memorabile pentru destinele picturii europene moderne, precum deschiderea la Paris, în 1907, în cadrul Salonului de toamnă, a marii expoziții retrospective Cézanne, apoi ivirea, rînd pe rînd, a începuturilor de arta cubistă și de artă a «fauvilor», a primelor manifestări de arta futuristă, abstractă, dadaista, de pictură « metafizică », de artă expresionistă și suprarealistă, Modigliani nu s-a alăturat nici uneia dintre aceste orientări, Neaderarea sa la aceste grupări artistice nu a exclus însă posibilitatea ca artistul să cerceteze îndeaproape experiențele, pe planul modalităților de expresie, practicate de reprezentanții acestor mișcări, să urmărească, cu viu interes, tot ceea ce a constituit în plastica modernă inovație autentică.
Modigliani s-г. apropiat cel mai mult de arta lui Toulouse-Lautrec, a cercetat cu pasiune opera lui Cézanne și Picasso, Utrillo și Steinlen, Brâncuși și Matisse, fiecare dintre aceștia înrîurind în proporții diferite cristalizarea stilului său. N-a rămas insensibil nici față de operele de sculptură neagră, care pe vremea aceea începuseră să fie

studiate cu pasiune de către unele din proeminentele personalități ale picturii moderne. Grație îmbinării unor atît de diverse influențe exercitate asupra sa, în procesul lent de formare a propriei personalități, îl aflăm pe Modigliani în 1916 la un nivel superior de cultură picturală, fără a se putea spune ră expresia artei sale a devenit tributară unora sau altora dintre aceste componente ale pregătirii sale artistice Față de lecția de artă pe care i-au încredințat-o toate personalitățile cu care a avut prilejul să vină în contact, față de arta acestora, Modigliani a avut, cum pe drept cuvînt apreciază Lionello Venturi, «condescendența aceluia cate știa că nu aceea este propria sa cale ». Nu pastișa, nu imitația cpigonică, nu preluarea unor soluții deja elaborate, străine însă spiritului său, au fost roadele contactului cu marii săi contemporani din domeniul picturii.
Nesupunîndu-se nici unei mode, Modigliani și-a impus să fie el însuși. Și așa cum nota Franco Russoli în prefața catalogului pentru Expoziția retrospectivă deschisă la Milano, la sfîrșitul anului 1958, pictorul a ajuns să aibă «... patetismul său picassian, înflăcăratul suu cromatism matissian, violența sa în definirea tipologică pe care o mai întîlniserăm la Rouault și Van Dongen, Javvlenski și Vlaminck ». Dar pînă la atingerea modului de expresie atît de personal, pe ce traectorie a evoluat arta lui Modigliani, care i-au fost deci coordonatele?
Primul său contact cu publicul parizian s-a realizat în 1908, cînd, în cadrul Salonului artiștilor inde-peijder.i — îi societatea cărora devenise în 1907 membru — a expus șase lucrări. Tablourile din 1908 și 1909, mai cu seamă « Portretul Iul M.P. », «Violoncelistul », «Țăran din Livorno », «Cerșetorul », se resimt de influența arr.ei lui Cézanne, pe care avusese prilejul s-o cunoască în marea expoziție comemorativă consa-c.'ată acestuia. Pe întreaga întinde»e a operei lui Modigliani este, de altfel, singurul caz de imediată și cert ¡aentiiicabilă răsfrîngere a influenței contactului cu arta altui creator. Înrîurirea lui Cézanne s-a concretizat în rigoarea metodei de lucru adoptată de Modigliani, în disciplina geometrică pe care o sugerează structura lucrărilor sale din arca vreme, în soliditatea construcției volumelor prin acorduri de tonalități, în cromatismul de o togăț'e care amintește de pictura maestrului de la Aix,
Centru o anumită perioadă, asupra creației lui Modigliani s-a difuzat, cu forță fertilizatoare, pilda artei lui Brâncuși. în 1909, în vremea în care începuse să ducă o viață zbuciumată, hărțuită de privațiuni materiale, dublate prin desele reveniri ale bolii, pictorul îl cunoaște, prin mijlocirea doctorului Paul Alexandre, pe marele nostru sculptor. De Brâncuși avea să-l lege o admirație profundă, o prietenie afectuoasă. încurajat de Brâncuși, alături de care, o vreme, a lucrat în același atelier din Montmartre, Modigliani a început să sculpteze cu convingerea, la acea dată, că sculptura reprezenta adevărata sa cale de afirmare în artă. Entuziasmul de care a fost cuprins, creînd în preajma lui Brâncuși, l-a determinat po Modigliani ca în timpiq unei scurte călătorii la Livorno, în toamna anului 1909, să-și făurească proiecte îndrăznețe do stabilire la Carrara, pentru a lucra în marmură. Există chiar presupuneri, consemnate de critica do artă Italiană, potrivit cărora numeroase lucrări de sculptură, făurite în vremea acestei călătorii în Italia, do a căror realizare Modigliani, cu probitatea și exigența care l-au caracterizat, nu ar fi fost deplin satisfăcut, au fost aruncate de artist într-unul din canalele din Livorno.

I

■— ìlt
AM&DSO MOOtGUMHIt PHш&eл — ute··

Reîntors la Paris, el a participat în 1910 la Salonul independenților. în același an s-a împrietenit cu poetul Max Jacob, care va avea să-l determine sã revină la pictură. în numeroase colecții publice și particulare din Italia și Franța se păstrează, realizate în tehnica uleiului, a temperei, a pastelului sau în desen și datate între 1912 și 1915, lucrări din seria «Cariatidelor», care, în ansamblul creației lui Modigliani, se înscriu ca o edificatoare mărturie a momentului de revenire a artistului de la sculptură la pictură, probînd, totodată, prin viziunea de expresivă simplificare, cît de puternică era pe atunci atracția pe care o avusese asupra sa atît arta marelui nostru Brâncuși cît și sculptura neagră. Prezența sa în acei ani în expozițiile pariziene, cu lucrări care vădeau tot mai insistenta preocupare a pictorului pentru genul portretului, a atras

(urmare in pcg, 57)

■■■

’« Marc Chagall lucri л d h pictura plafonului Operei din Paria

2, Marc Chagall lucrlnd la caricando pentru plafonul Oporol din Parii

PLAFONUL OPEREI DIN PARIS PICTAT DE MARC CHAGALL

La 23 septembrie 1964 a avut loc, în marea rotonda a palatului Garnier din Paris, inaugurarea festiva a plafonului pictat de Marc Chagall, Pictura, integrată arhitecturii palatului — Chagall însuși a mărturisit, de altfel, cã a conceput și creat anume pentru cadrul arhitectonic al Operei din Paris — cuprinde, pe o întindere de doua sute de metri pătrați, o compoziție ampla, inspirata din universul bogat al creației muzicale europene — de la clasici pînă la contemporani, Temele alese de pictor ilustrează nouă celebre opere și balete: «Flautul fermecat » — Mozart, « Trist/aп și Isolda» — Wagner, « Romeo ÿi Julieta » — Berlioz, « Pelléas și Melisande » — Debussy, « Daphnis și Chloé » — Ravel, « Pasărea de foc » — Strawinsky, « Lacul lebedelor » — Ceaikovski, « Giselle » — Adam și « Boris Godunov » — Mussorgski.

Rod al unor necruțătoare eforturi — Chagall a lucrat susținut, timp de doi ani — pictura plafonului Operei din Paris, cel mai important și mai mare teatru liric francez, este, de fapt, un sincer și nobil omagiu pe care celebrul pictor îl aduce artei.

3. MARC CHAGALL; Plafonul Operei din Pari» - picturii po pinzi muruflat-i

BRANCUȘI INEDIT

Din corespondenta artistului

♦♦ ·

»

1, LEON BIJU ; Brâncuși suferind (detaliu) — creion (colecția Cabinetului de stampe al Academiei R,P,R,)

2, Carte poștală adresată Otiliei Cosmuțla-Boldnl ¡ pe versoi « Suntem bine, mulțumim ți Vă trimitem mult drag la amlndol — Polaire ți Brâncuși» — (facsimil apărut In Tribuna, 21 XI/1964)
Sculptorul Constantin Brâncuși nu avea prea mult timp și nici nu îi plăcea să scrie; corespondența o rezolva prin telegrame sau cărți poștale ilustrate, redactate într-un stil simplu și lapidar. Opt cărți poștale — avînd fiecare pe verso fotografii din opera lui, expediate în perioada 1906—1907 lui Victor N. Popp — stau mărturie. Din numărul restrîns de scrisori ce s-au mai păstrat, publicăm aci, pentru întîia oară cîteva; textele sînt adresate sculptorului Frédéric Storck, inginerului Ștefan Georgescu-Gorjan (fiul prietenului de tinerețe, care a colaborat la ridicarea «Coloanei infinite») și fratelui său din Hobița, Dumitru Brâncuși.
Ne-am îngăduit, pentru farmecul unorforme dialectale oltenești, să facem doar cîteva mici îndreptări cerute de noua ortografìe a Academiei R.P.R.
Șapte cărți poștale adresate lui Victor N. Popp 1
(Pe verso fotografiei bustului intitulat «Orgoliul») 2 18 XII 1906
«Stimate Domnule Popp
Sosii cu bine, dar mî-e ciudă că din toate fotografiile ce credeam că am, nu mai găsi decît pe cea ce o văzu-răți azi,
îndată ce voi avea timp priincîos am să reproduc și pe celelalte și vă voi trimite din fiecare.
Cu sănătate și să auzim de bine
C. Brâncuși /lateral/ Ertați-mă că nu avusăi plic. De s-o murdări vă trimet alta»
II.
(Pe verso fotografiei «Portretului luì G. Lupescu») 3
24 decembrie 1906 Paris
«în semn de prietenie
C. Brâncuși»
III. șl IV.
(Pe verso a două fotografii diferite a lucrării «Pieile roșii») í
24 decembrie 1906, Paris
«în semn de prietenie
C. Brâncuși»

V.
(Pe verso fotografici lucrării «Copilul»)0
/fără (tată/
«Iubite Domnule Popp
Vă urox realizarea tuturor dorințelor și multă sănătate
C. Brâncuși »
VI.
(Pu verso fotografiei lucrării intitulate «Repaus»)0 31 decembrie 1906 Paris
«Stimate Domnule Popp
Eu am fost și sunt încă bolnav. Cauza pentru care nu v-am scris și nici n-am putut să mă duc la uzină cu să mă informez pentru plachetă. Cind veniți pe la Paris Vă rog treceți și pe la mine.
Primiți salutări amicale
C. Brâncuși»
VII.
(Pe vei so unei fotografii a lui Brâncuși)7
30 ianuar 1907
«Ce mai faci Domnule Popp, ai terminat cu mutatul ?

De bilete pentru reprezentația românilor te-ai aprovizionat? Eu n-am găsit decît un loc într-un colț de foyer.
Vineri vii? în tot razul eu aștept. Pe aici vreme rea; ba a.i noapte s-apucasă să fulgere și să trăsnească.
Cu sănătate și să auzim de bine
C. Brâncuși»
VIII.
(Pe verso fotografiei lucrării «Supliciul») 8
/ștampila poștei: 2.VШ.1907/
«Pe la Paris, totul e bine, Nobile Cavaler.,. Petreci în pace ! Și să auzim de bine.
C. Brâncuși»
Ooi’Э scrisori adresate în anul 1909 sculptorului Frédéric Storck
I.
«54 rue du Montparnasse
Iubite Maestre,
Chear prin Madam Storck sunt informat că mi-a cumpărat și mie Ministerul bustul cel mare de la expoziția oficială
Pentru premiui0, am făcut vreo două cereri dar n-am nici un răspuns pînă acum.
Te rog să fii bun să vezi D-ta la Minister cum stau luci urile. Dacă e nevoie de vre o cerere ca să-mi trimeată bani pentru lucrarea cumpărată re rog fău-o D-ta din partea mea n; de asemenea de e nevoie de vre o adeverire de primirea lucrarci de către Pinacotecă te rog ocupă-te D-ta de aceasta și mijlocește să-mi trimeată baniII. 12. Ceilalți căror li s-a cumpărat lucrări aud că au încasat de mult bani 13.
Altfel cu m-am întors de mult la Paris, contrariat și necăjit peste măsură am plecat din București fără să am timp să mai dau de veste14.
Aici am lucrat toată vara fără mult folos.
în umpul din urmă am fost foarte rău bolnav și crea cît pe aci să nu mă mai scol 15 *, dar cu încetul am început să leînvîi — De cîtcva zile am început să lucrez cîte puțin și merg spre bine.
D-ta ce mai faci, lucrezi mereu? Eri am văzut pe Madam Storck și azi ne-am dat întîlnire să vedem Muzeul Clouny și Guimet10.
încheind, te rog încă o dată să fii bun să te interesezi de cea cete rog mai sus, cît poți mai de grabă fiind cã cu boala mea n-am putut să mă ocup de afaceri și stau cam prost. Premente te rog mulțumiri și salutări prietenești.
C. Brâncuși
/lateral pe p. 1/.* Vezi te rog la Minister să nu întoarcă cumva lucrurile și să mă lase pe din afară cu cumpărarea bustului.
/lateral pe p. A/: Te rog spune salutări lui Ressu și s-zjzim de bine».
II.
«54 rue du Montparnasse
Iubite Maestre,
Nu știu cum să-ți mulțumesc pentru amabilitatea
ce ai avut să te ocupi de afacerea mea, șl earăș nu-țl
pot descrie bucuria ce am avut aflînd rezultatul.
Am trimes formalitățile direct la minister, șl nădăj-
duiesc să-mi trimettă bani de nu s-ar nămoll cumva
hîrcille prin vr-un dosar,
28
Erea să ți le trimet tot la D-ta dar am aflat că ești prins din cale afară cu mutatul și n-am mai îndrăznit.
Totuși te rog dacă cumva poți să vezi ce se face cu ele, nu s-ar putea mai bine Să moștenești sănătos și izbîndă deplină în noile ateliere 17.

Am fost de citeva ori cu Madam Storck să admirăm de ale vremilor trecute 18 și nu pot spune plăcerea, ce am simțit văzînd cu cîtă tinetă D-sa pătrunde în intimitatea artei mari și curate — Așa că presupusele vederi anarhiste nu-i serva la nimic ci din contră.
Relativ la lucrările mele D-sa e prea darnică.
Altfel o văd foarte iritată că nu să pliată întoarce la București să reînceapă lucrul și nici să profite îndestul de timpul care sta aici fiind tot timpul ocupată cu D-ra Brăneanu care încă nu poate să facă nici o mișcare singură 19.
La expoziția lui Iser m«-a fost peste putință sa trimet ne puțind termina nimic din lucrările ce voiam 20 — și-mi pare foarte rău —
Afacerea cu catedra mă dezgustă dar să sperăm că nu s-o face vre o nesocotință așa mare —
Multumindu-ți încă o dată pentru tuată amabilitatea te rog să primești sinceră prietenie
C. Brâncuși
N.fi
Bronzurile nu le-am trimes încă la Buzău și nu sunt sigur cînd le voi trimete 21. Și cu sănătatea m-am mai îndreptat dar nu de tor bine»
Scrisoare către Dumitru Brâncuși22
«6 Impasse Ronsin
Paris 27 Octombrie 1922
Frate Dumitre, 23
N-am putut să trimet bani de la București cum făgăduisem pentru biserică — Primește cecul de cinci mii lei cc-țl alătur din caro să dai trei mii pentru biserică, ca să completeze suma de șasă mii cu cele trei cel al primit de la D-rn Lane, 01 șl te rog fă așa să nu se Iște vre o nemulțumire — restul de două mil țlne-l pentru tine (fă cumnatei un cadou frumos, că c-am luat pînza șl brăclrllo) —
Ca să nu te duci pina h București să încasezi cecul — deschideți un compt la bancă la Tirgu Jiu si depune-l să-I încaseze banca în comptul tău.
în drum spre București am întilnit I S. Episcopul, venea dela Severin, și mi-a făgăduit că după sărbătorile încoronării va face tot posibilul să vie și cazul cel mai rău are să învestească pe alcineva; eu am ajuns bine și sunt sănătos, ce vă doresc la (toți) va îmbrățișez cu drag
C. Brâncuși
Domnișoara e incìntati vă trimete multe salutari la toți și serută nepoatele cu multă dragoste pentru monument25 voi trimete în curînd toate deslușirile».
Scrisoare către Ștefan Georgescu-Gorjan 25
«în tren, 2 Septembrie 1937
Dragă Georgcscu
Eri am văzut pe D-na Tătărascu și mi-a spus că ferul a sosit și că ți-a trimes un cec de 50.001 lei ca să poți începe imediat lucrările pentru fondamene — și în urmă să-i cei tot ce-ți trebuie Eu te rog să nu faci nici o iconomie și să surveiezi cît se poare mai mult calitatea materialelor.
Modelul sper că s-a terminat bine și că lucrul avansează Mie mi-e peste putință să mă mai opresc să-l văd.
Doamna Tătărăscu ar vrea ca fonta să nu fie prea netedă și roagă să-i dai de veste înd tă c<* o fi un element făcut, ca să vie să-l vadă.
Te rog să începi imediat construcția fondamentului» ca să aibă vreme să se întărească pînă ce începi construcția elementelor și cînd oi începe construcția, dă-mi de veste, te rog, ca să vin.
Cu drag șl multă omenie

C. Brâncuși
11 Impare Ronsin Paris (159)
P.S. Prietenie la toți
(Sper că Georglcă ți-a adus ce-țl datoram)».
Brâncuși pe acoperișul casei profesorului Dr. D. Gerou — Siftica. 1937

Coperta și o pagini din catalogul expoziției lui Brâncuși din 1933-1934
BRÂNCUȘI
I
NOVEMBER 17 J A N U A R Y
BRUMMER GALLERY
55 EAST S7th 3T, NEW YORK
t7 Ί Ίπ II. f « I / I

NOTE

1. La Paris, In timpul studiilor, tînărul Victor N. Popp (1085-1955) l-a ajutat po Brâncuși la începutul carierei lui. Drept recunoștință pentru solicitudinea arătată, artistul îl ținea la curent cu mersul lucrărilor, cxpcdiindu-i regulat fotografiile operelor, lndicîndu-i denumirea inițială, dau și locul expunerii. (Sculptorul locuia în Place Dauphine, 16, iar Popp, la Versailles — în Avenue de Paris, 7).
2. Expus în octombrie 1907, la Salonul de Toamnă din Paris, cu nr. 220 ; este vorba (după cum scria Brâncuși pe spatele unei alto fotografii) do « un studiu făcut la școală după natură ». Replica în bronz, care a aparținut lui Victor Popp, a trecut ulterior sub titlul greșit «Cap de fetiță» în Colecția Muzeului do Artă din Craiova, după ce figurase la expoziția « Săptămîna Olteniei » la Craiova în 1943 (24 octombrie — 10 noiembrie).
3. Portretul lui G. Lupcscu figurează în catalogul aceluiași Salon do Toamnă cu nr. 218; reprodus în revista Luceafărul (martie 1907). Istoricul do artă Theodor Cornel pretindea că bustul ar fi fost destinat unui monument funerar la Buzău (Th. Cornel, Figuri Contimporane din România, București 1909, p. 446).
4. Două fotografii diferite ale aceleiași lucrări rămasă, după cum indică sculptorul, în fază de «crochiu».
5. Capul de copil a figurat la Salonul de Toamnă 1906 cu titlul « L’Enfant » (nr. 219); astăzi în colecția prof. acad. G. Oproscu, provenind do la V. N. Popp.
6. Este numele primei versiuni în ghips a lucrării în marmură « Somnul » cumpărată în 1909 do A. Simu direct de la Brâncuși și greșit datată: «1908 »; a treia versiune intitulată «Muza Adormită» avea să fie expusă abia în 1912, la « Salon des Artistes Indcpcndcnts » (nr. 494) ; apoi la București, în bronz aurit, la «Tinerimea Artistică», în martie 1914 (Th. Cornel, Muzeul Simu, Buc. 1910 p. 27; Muzeul Simu — Catalog, Buc. 1937 p. 39.)
7. Document singular: Constantin Brâncuși îmbrăcat în odăjdii în timpul cînd ora dascăl la biserica ortodoxă din Paris; fotografia poartă inscripția: κ Amintiri din vremuri grele ».
8. «Supliciul » a figurat în 1907 la Salonul din Paris încr-o versiune în ghips (nr. 1818); apoi, în 1908, în marmură, la « Tinerimea Artistică » din București ; a aparținut succesiv lui V. N. Popp, prof. N. Coculescu, Pius-Servien Coculescu ; astăzi în col. Z. Dumitrcscu-Bușulcnga.
9. în iunie 1909 Ministerul cumpărase portretul pictorului Nicolao Dărăscu—inserat în catalog cu nr. 233: «Bust (platru) » — cvaluîndu-l la 2.000 lei ; ulterior artistul « fiind în maro necesitato » redusese 250 lei din preț. Abia în aprilie 1910 (după repetate intervenții din

partea lui Fr, Storck), Brâncuși va primi și ultima tranșă datorată (Arh. St. Buc., Fond. Min. Cultelor și Instr. Publice nr.2554/ 1909. f. 52, 60).

10. în 1910 Brâncuși participase atît la cea de-a Vlll-a expoziție a « Tinerimii Artistico », cît și la Salonul Expoziției Oficiale, undo i s-a decernat un premiu do 1.000 lei; în absența premiatului, Fritz Storck s-a ocupat cu conștiinciozitate do Interesele lui.

(urmare în pag. 58)

Vara trecută, sculptorul și criticul de artă Sidney Geist, profesor la « Pratt Institute » din New York, ne-a vizitat țara. Vechi admirator al lui Brâncuși, preocupat cu ani în urmă de creația și opera sculptorului romîn — el intenționează să-i consacre un volum ; în acest scop a efectuat călătoria de studii, care — după cum însuși declară — « nu a fost întreprinsă de nici unul dintre autorii materialelor apărute în Vest ».

Redăm mai jos fragmente din notele sale de drum intitulate « Pe urmele lui Brâncuși » și apărute în numărul din octombrie 1964 al revistei « Arts Magazine », din New York. Scris cu sinceritate, într-un stil vioi și colorat, reportajul, foarte amplu, nu se mărginește la descrierea unui itinerar jalonat de întîlniri cu lucrările lui Brâncuși din România sau din restul Europei ; autorul se arată deopotrivă de interesat de muzeele noastre, de arta noastră modernă și contemporană, de folclor; povestește întîmplări hazlii, manifestîndu-și totodată gratitudinea față de toți cei care l-au sprijinit pentru a putea duce la bun sfîrșit documentarea, anevoioasa și din pricina insuficientei cunoașteri a limbii romîne pe care, de altfel — tot datorita nețărmuritei lui admirații față de Brâncuși — începuse s-o învețe cu luni înainte de a descinde pe meleagurile noastre.

* * * « Dacă sosești în ultima săptămînă a iui iunie, vei fi copleșit de mireasma teilor în floare ; iar o lună mai tîrziu — cînd pleci — îți va fi greu să te desparți de atîția prieteni — un lucru la care nu te-al fi așteptat <..

La Londra, cîteva zile înainte de a porni spre București, am văzut primul Brâncuși din Europa. Tate Gallery posedă unicul Brâncuși aflat într-o colecție publică în

UN CRITIC AMERICAN PE URMELE LUI BRÂNCUȘI

Anglia, un cap în bronz intitulat Mile Pogony și datat 1920. Această mică formă îngustă, cu ochii mari, puțin îeșiți în afară și cu nasul ca o aripioară de pește, nu ar reprezenta decît un modest exercițiu de stil dacă nu ar fi tăietura gurii, o ușoară și sensibilă notație, care, aproape singură, cuprinde în ea întreaga personalitate a lucrării.

O călătorie de două zile de-a curmezișul Europei nu este ce? mai bună pregătire pentru cel ce are să vadă pentru prima oară o colecție de Brâncuși, dar, odată ajuns, îmi pierise cheful să mai dorm.

Muzeul de artă cu cei șapte Brâncuși ai săi era la doi pași de hotelul meu. . . Prin splendide galerii noi, pardosite cu marmură albă și aranjate cu cel mai bun gust, ne-am făcut drum spre Brâncuși. . . Cea mai importantă piesă din colecție este «Rugăciunea», cunoscută de mult la noi dintr-o fotografie a ghipsului. Lucrare de tinerețe, ea avea în această fotografie aspectul de schiță a unui studiu. In bronz însă, nu mai apare ca un simplu efort tineresc, ci cao luci are majoră care se înscrie în viziunea lui Brâncuși. Descărnată, zveltă, bine legată, construită de-a lungul unor axe variate, « Rugăciunea » este în același timp adînc emoționantă. Pe lingă calitățile intrinsece, ea prezintă un deosebit interes ca lucrare pivot în creația sculptorului — privind înapoi spre lucrările lui timpurii, și înainte spre tot ce avea să

vină. Tot în muzeu se află un cap în marmură, realist : « Somnul ». Un « Cap de băiat »; în ghips, un alt « Cap de băiat », incisiv, în bronz, și « Portretul pictorului N. Dărăscu », unde metalul pare că prinde viață, precum și primitivista și puțin cunoscuta « Cumințenia pămîntului », în piatră. . .

. . . Nimeni la Muzeu nu crede, și nici eu, că vechea lucrare în marmură «Somnul », foarte distinct datată 1908, ar fi cu adevărat realizată atunci. Cifre’e sînt de altă mînă decît semnătura și pe un alt plan al pietrei. Aceasta suprafață este mai netedă și are două cepuri destinate după cît s-ar părea să fixeze o placă de piatră care, căzînd, s-a pierdut. Lucrarea pare a fì din 1906 ; data de 1908 s-ar putea explica printr-o citire greșită. în mod cei t naturalismul acestei figuri este total incompatibil cu ceea ce făcuse Brâncuși în 1908 și chiar în 1907. Lucrarea a fost expusă la începutul lui 1910 la București și niciodată în Franța. Se pare că în 1909 Brâncuși ar fi stat un timp mai îndelungat la București.

Cînd am terminat cercetarea lucrărilor lui Brâncuși, un ghid de limbă engleză. m-a condus prin Galeria Universală. Ne-am uitat la Tintoretto, Memling, vari Eyck, Velasquez, la lucrarea de mari dimensiuni « Haman implorînd iertare Esterei », a lui Rembrandt, la operele lui Rubens, Delacroix, Sìsley, Daumier, la un mic studiu de Monet. Muzeul posedă doi El Greco nemaipomenit de frumoși :« Adorația pastorilor », și mica « Logodna Fecioarei », Aceasta din urmă este una dintre cele mai frumoase picturi pe care le-am văzut vreodată: o friză compactă de figuri, de fapt o aglomerare abstractă de vestminte deasupra cărora apar mici capete și cîte o mînă ici și colo. Lucrata în tușe mărunte, transparente, eleganta imagine se ivește dmtr-o urzeală de culori. Este una dintre ultimele lucrări ale lui El Greco. Vedem pensula atingînd cu gingășie pînza. un om bătrîn visînd un tablou, Mă cuprindeau flori ori de cite ori o priveam.

(urmare Γ;» pag. óO)

Așa cum a fost concepută și organizată, expoziția «Artele grafice în S.U.A. » a reușit să ne înfățișeze mai cu seamă trei aspecte ale activității graficienilor de peste ocean: mai întîi, varietatea de viziuni și expresă de stiluri < limbaje contemporane; apoi, diferențierea tehnicilor folosite și, însfîrșit, larga funcțiune a imaginilor grafice în cuprinsul vieții cotidiene, '   S’

Expoziția americană a învederat această funcțiune plurală a graficii lineare șl colorate, prezentînd - pe ambalaje, mape pentru discuri, reclame

----

-· preocupările artistice sînt adesea ie. Artiști de seamă nu nesoco-lui Ben Shahn, pe ș pentru concertele Filarmonicii din New York» re ale lui Richard

1

lîngă grafica de interior cu un rost mai statornic și mai îndelungat

— ;

în diferite jorme. Este demn de relevat că și pentru obiectele de uz efemer [“ *

la fel de exigente și ingenioase, ca și pentru creațiile de mai adîncă semnificați iese contribuția pe care o pot aduce în diferitele domenii ale graficii. Dăm pilda pictorul care îl íntílním în expoziție cu o lucrare în serigrafie, cu un afi.

precum și cu ilustrația unei mape de disc (alegînd tocmai un disc cuprlnzînd creații majoi
Wagner și Richard Strauss, legate de Idcea dragostei șl morțll).
Exemplele s ar putea înmulți.'Martin' Ghzer ilustrează coperte și cărți, unele pentru copii, precum șl afișe șl mape de discuri, aducînd in toate Imaeinatie Șl verva. Firește că există șl artiști specializați într-un singur domeniu, proctlcînd doar una din tehnicile graficii. Saul Steinberg se -ezumă doar la desen, avînd - în varietatea viziunilor salo, străbătute de un umor autentic, un umor al consternării, al întrebărilor naive sau dimpotrivă cu un tîlc mal ndînc - un -țll pronrl. care de multă vreme l-a Impus ca pe unul dintre col mal Ingenioși șl mal Imaginativi mînultorl al creionului și peniței. Este interpretul în linii volt naive, pline de vibrație șl vervă, al vieții citadine.
Alături de Steinberg și Glazer, am menționa dintre graficienii cărților șl rovlsteloi pe lorome Snvder (specializat în cărțile pentru copil șl folosind o Imaginație șl o tehnică adecvată), pe Ilustratorii do cooertr Ivan Chermayeff, Jerome Martin, Ellen Raskln, hr dintre Ilustratorii do reviste, înzestrați cu simțul umorului
32
și folosind desenul viu, pregnant, rezumativ, pe Abner Dean, Charles Adame, Lou Dorfsman, Bob Peak, Walter Einsel. Uneori imaginea are o tratare picturală, ca la Bob Peak (meciul de box), John Groth (desene cu cai) și Austin Briggs (teme de vînătoare), René Bouché (desenator al revistelor de modă). Alteori, cărbunele, tușul, penița, creionul, tratează simplificat figurile și obiectele, urmărind însă redarea caracterului și mișcării, ca la Robert Osborn (dirijorul), Ernie Pintoff (desene animate pentru televiziune), Louis Silverstein (reclama turistică).
O caracteristică frecventă în grafica publicitară americană, este umorul, uneori cu o notă de naivitate, de primitivism, alteori cu apăsări expresioniste, precum și dinamismul, pe care îl găsim nu numai în desenele pentru film și televiziune, unde este absolut necesar.
Tendința către complexa interpretare a realităților sociale și individuale o vădesc mai cu seamă lucrările pe care le-am numi independente de uzul publicitar, deci destinate locuințelor și muzeelor. Le-am numi ca făcînd parte din «grafica de șevalet». Dar unele gravuri și desene din expoziție au dimensiuni cit statura omului, par mai curînd grafică murală sau monumentală. Cu asemenea dimensiuni neobișnuite se prezintă în expoziție gravurile semnate de M. Lassansky («Autoportret »), Leonard Baskin («Omul păcii ») și Arthur Deshaies («Ciclul unei mări mari: întrebare fără răspuns»). Sînt lucrări expresive care ocupă o porțiune mare din peretele unei camere și probabil că sînt menite, ca și cărțile, să fie schimbate mereu de sub ochii posesorilor.
Nu toate gravurile din expoziție au un caracter luminos, optimist. Ca și cărțile, piesele de teatru și filmele, adesea ele cuprind întrebări anxioase, probleme existențialiste, viziuni suprarealiste, explozii expresioniste, semne abstracționiste.
Numeroase sînt și în expoziție imaginile ce răsfrîng introspecțiile, neliniștile sufletești, visul și oglindirile agitației psihice, momente de șoc și îndoială, contradicțiile dintre idealitate și cotidian etc. Multe sînt dovada unor frămîntări intelectuale și emoționale, a unei predilecții pentru fantastic și fabulos. Folosind modalitățile de expresie ale diferitelor curente, mai ales de la expresionism și

constructivism încoace, graficienii americani şl-au intelectualizai foarte mult viziunile, şi în acelaşi timp au mlădiat tehnicile.
în locul descriptivului sau narativului de odinioară, graficienii americani recurg la metafore poetice la evocări concise şi adesea stilizate, la proiecţii psihice şi semne ideiste, inspirate, majoritatea, din expe-

1. h L< STEG ; Peisaj lunar — acvaforte
DEAN MEEKER: Icar— acvaforte
3* ED, CASARELLA : Hiraklion
4. JACOB LANDAU: Casa veseliei — xilogravura
I
*
*
1, BEN SHAHN: Ac;j centru deichíderea lìlii de concerte i FtUrcsofticS dio New York
X SAUL ST0NBERG: Desen — peaiţi
3- JOHN ROSS: Stradi în Ptoîejtî — gravuri
4. H, LASANSKJ : Autoportret — incaglio
5. PAUL ERUHER: Voroneţ — .gravură

rienţe concrete de viaţă, ca. şi de lecturi. Uneori, imaginile sînt pătrunse de poezie, au vitalitate şi transmit sentimente sau viziuni de autentică omenie.
în expoziţie am găsit o serie de evocări ale vieţii citadine, interesante ca expresie şi compoziţie. Am cita serigrafia «Oraşul primăverii » de Dorothy Bowman, o viziune în înălţime, fără volume, poetiz nd a· hi-teciura metropolelor americane; tot serigrafie, «Farurile din faţă şi luminile din spate», de pe Jones, este o imagine caracteristică, realizată cu ochii şi senzaţiile automobilistului. Reluînd viziunea despre Manhattan a lui Walt Whitman, graficiană Clare Romano redă zgîrîe-norii de azi ca nişte uriaşe stînci printre crăpăturile cărora se strecoară cortegiul vieţii cotidiene. Este o lucrare cu farmec şi măreţie, intitulată « Fisuri ». Evocare asemeni unui decor arhitectural, astfel se înfăţişează gravura în acvaforte a lui Harold Aitman « Crîmpee din oraş ».
Ca amintiri din călătorii reale sau imaginare pot. fi caracterizate alte lucrări expuse. « Umbria » este evocată de Mei Silverman într-o gravură cu construcţii redate etajat în mari înălţimi, şi cu un colorit ce sugerează patina vremii. O imagine poetică, notată sensibil, găsim şi în « Ruine romane », gravură în acvaforte de Rudy Pozzatti. O fascinantă litografie în tonalităţi de brun şi alb este aceea a lui Adolph Deim, «Noapte indiană», în care vedem un cortegiu de femei avînd înaintea lui un animai parcă descins de pe pereţii grotelor de la Aitamira. Gravura lui Jacob Landau, «Philadelphia», este o evocare a istoriei americane. Temă mitologică tratată ca o vedenie de vis este gravura în acvaforte «Insula zeiţei Circe» de Andrew Rush, cu doua figuri femenine, sensibil conturate.
Unele dintre cele mai notabile peisaje, concepute ca stări sufleteşti şi avînd forţă de sugestie asemeni unor cuprinzătoare metafore poetice, ne-au părut a fi « Peisaj lunar» de J. I, Steg. gravură în acvaforte folosind, am zice, pictural contrastul de alb şi negru; «Duminica în parc», tot gravură în acvaforte, aceasta însă cu vaporoase tonalităţi de verde, galben, negru, opera lui Warington Calescot; «Mezzogiorno», xilografie de Caro! Summers, colorată în mari pete de mov, albastru si roşu, unde spaţiul are vibraţie lirică, o muzicalitate subiacentă şi «Hiraklion» de Ed. Casarella, în zeci de reverberaţii pe fondul întunecat al nopţii.

Dacă unele peisaje se rezumă la cîteva notații prin pete de culori ori la cîteva «semne» abstracționiste, altele, dimpotrivă, par tratate cu aparentă migală, cu voite precizări ale detaliilor, așa cum făcea marele gravor AIbrecht Dürer. Dar și aici aparenta uniformitate și monotonie — pe care numai cei neavizați le pot confunda cu «exactitatea» naturalistă — sînt rodul unor interpretări, cu nuanțări neostentative urmărind tocmai varietatea în unitate. Astfel se prezintă Jocurile de ritmuri și forme ale ierburilor și vegetației din peisajul «Cîmp», xilografie de Jaques Hnidovski, sau păienjenișul de ramuri și rămurele ale unui codru desfrunzit, ca în gravura în acvaforte «Iarnă grea» de Gabor Peterdi. Virtuozitatea liniaturii aparent minuțioase, folosită cu sensuri foarte subtile, o găsim și în compoziția «Prăvălie» de Arthur Thrall, unde fațada de la stradă apare ca un decor capabil să sugereze interiorul magazinului, fără a folosi totuși în mod obișnuit perspectiva. Și, de asemenea în imaginea cu un «Cocoș» de Walter Rogalski, unde este vorba de sugerarea lemnului din care este făcut cocoșul-Jucăne sau bibelou. Gravura în acvaforte permite asemenea fine explorări ale structurii naturii, arhitecturii, obiectelor, fără nesocotirea luminii, ce le conferă viață și poezie. Alteori, prin această tehnică se caută fluiditatea spațială, ca în «Icarul» lui Dean Meeker, unde personajul legendar, gata de zbor, cu mantia-i de aripi apare diafan, întruchipînd elanul zburătorului. Aici, firește, nu mai întîlnim limatura voit mărunțită, ci liniile mari și umbrele fluide. Limatura cu detalii ce prind jocul de umbre și lumini într-o compoziție complexă o găsim de asemenea în xilografìa lui Fritz Eichenoerg, «Paz? de noapte », înfățișînd mai multe bufnițe cu diferențiate expresii umanizate, ca în fabule Ernest Freed, folosind o gamă cu tonalități roșii și mov peste alb și negru, precum și forme mari, stilizate, mai curînd cubiste, evocă tragismul «Regelui Lear». Gravura de mari dimensiuni a Iui Arthur Deshaies «Ciclul unei mări mari : întrebare fără răspuns» are din inefabilul poeziei anxioase.
Frămîntări spirituale, păienjeniș de gînduri contradictorii, mari neliniști apar « portretizând» unele chipuri ți figuri umane, ca în xilografiile «Om», de Mlsh Kohn și «Casa veseliei» de Jacob Landau, aici titlul fiind

(urmare fn pag. 61)

SIMEZE

SIMEZE

Expoziția de grafică sì sculptură maghiară, organizată la București, a reușit să dezvăluie privitorilor, în primul rînd, dorința artiștilor de a prezenta omul în aspectele sale cele mai obișnuite. De aici izvorăște calda și sincera înțelegere a artiștilor pentru gestul și atitudinea simplă, a omului care muncește, care trăiește intens bucuria de a participa la construirea unei vieți mai bune, mai luminoase, în acest context se încadrează perfect lucrările inspirate din lupta pentru pace, ele vădind totodată efortul susținut al artiștilor pentru dezvoltarea graficii militante care abordează probleme majore ale contemporaneității.
Descrierea peisajului maghiar — a peisajului de la sat în care cîmpia ori malurile nurilor sînt evocate, sau a celui cu construcții industriale care se profilează monumental pe ceruri largi — a ocupat de asemenea un loc important in expoziție.
Apreciem ca un fapt pozitiv abordarea unor tehnici care asigură multiplicarea operei, deci și difuzarea largă a artei, ca gravura pe metal, linogravura, litografia etc. Poate că aceasta explică oarecum și

faptul că în arta plastică maghiară actuală, grafica deține o pondere apreciabilă.
Ilustrarea expresivă a diferitelor aspecte ale realității din țara vecină și prietena caracterizează expoziția în ansamblu, ea întrunind efortul creator a1 unor artiști diferiți ca vîrstă, temperament sau mod de exprimare
O deplină stăpînire a mijloacelor de expresie dovedește Hincz Gyuîa, în ale cărui lucrări reprezentarea omului ocupă locul central, Alăturînd uneori omului, soarele sau steaua, simboluri poetice ale vieții și visului (lucrările în acvaforte : «Mamă cu copil », « Steaua »), alteori reprezentînd figuri împietrite de suferință din lumea capitalistă (ilustrație la versurile lui Attila Jozsef), graficianul convinge prin sinceritate. Evident, Hincz Gyula știe să construiască monumental figurile, folosind cu pricepere linia și echilibrul suprafețelor de negru și alb.
La Wiirtz Adam am remarcat priceperea sa de a regiza pe suprafețe restrînse compoziții dense în care personaje multiple apar distribuite capricios («Din caietul de schițe » — tuș) sau planează deasupra clădirilor ca într-un vis (coperta la «Cîntarea cîntărilor » —tempera). Predilecția pentru atmosfera de vis în care par a se înfrăți sau a se contopi oameni, clădiri și obiecte, subtil realizata

GRAFICĂ Şl PLASTICĂ MICĂ
DIN R, P. UNGARĂ

•   ·   ·   4|
W

VIRGILIO PREDA

KADAR GYÕRGY; Natură moartă cu pisică — acuarela

HIÍICZ GYULA; Marni cu copil ~ acyafnrţo

cromatic în violet, negru, albastru și alb, este evidentă și în ilustrația la «Minunile nopții». La această lucrare, de un remarcabil echilibru compozițional, ni se pare demn a sublinia viziunea modernă în care dispunerea planurilor, intensitatea acestora și înscrierea formelor sînt interesant rezolvate.
Inedit este Gross Arnold în « Natură moartă cu floarea soarelui ». Artistul construiește cu sci upulozitatc și simț descriptiv (poate puțin exagerat) un interior, reușind să creeze atmosfera unei camere în care se simte prezența omului, prin dispunerea firească a diferitelor obiecte. Am fi dorit să vedem mai multe și mai reprezentative lucrări ale acestui grafician, cunoscute fiindu -ne multiplele și interesantele sale posibilități de exprimare.
Imagini ale peisajului industrial a prezentat Macrisz Zizi în gravurile sale colorate în verde, negru, brun, violet — «Crepe! II » și « Crepel III ». Dife-lentiînd suprafețele prin folosirea hașurilor și a unor porțiuni colorate unitar, artista imprimă, în același timp, lucrărilor sale un evident caractei decorativ. Dintre graficieni mai amintim pe (Constantin Laszlo cu o gravură solid construită
și o punere în pagină care dovedește simț compozițional (« Moara »), pe Kâd«r Gyõrgy, cu naturile sale moarte, pe Gaes Gâbor, cu peisaje de țară redate în potolite armonii de verde și albastru.
Ar fi fost interesant să vedem și lucrările altor graficieni reprezentativi pentru plastica maghiara actuală: Csohany Kálrnin, Kondor Bela, Gy Moinar Istvan, Rekassy Csaba. Prezența acestora în expoziție ar fi adus un plus de expresivitate și ar fi definit mai bine publicului romîn profilul actual al graficii maghiare.

în plastica mică prezentată se întrevedea această înțelegere și apropiere față de omul anonim : gest simplu și o înscriere firească în spațiu definesc fie o mișcare specifică de muncă, fie o trăsătură de caracter esențială a personajului reprezentat. Remarcăm îndeosebi lucrările « Pe gînduri » de Schaar Erzsébet, « Fetiță » de Laszlo Peter și « Copil cu flamură » de Markus Karoly.
Expoziția — manifestare artistică pe care am primit-o cu satisfacție și interes — a constituit un bun prilej de cunoaștere a unora dintre realizările artistice ale creatorilor plastici maghiari.

GRAFICA DANEZĂ

EUGEN ÎACOB

Arta daneză este delimitată de unii cercetători adepți ai împărțirilor pe meridiane geografice, ca arta scandinavă, alături de norvegiană, suedeză și finlandeză. Este mai greu de spus în ce măsură plastica daneza poate fi considerată nordică atîtatimp cît în trecut, majoritatea creatorilor își îndreptau privirile spre Paris. Totuși, dintre țările scandinave, arta oaneză s-a impus prima în Europa, strălucind datorita unor creatori ca realistul Eckersberg și Wilhelm Marstrand, pictor național. Cel care a aureolat însă gloria artei din Danemarca, ridieîndu-i prestigiul internațional, a fost sculptorul Bertcl Thorvaldsen. Arhitectura și cu deosebire artele decorative au cunoscut și cunosc o mare înflorire. La Școala de gravura din cadrul Academiei din Copenhaga, desenatori abili ca Madsen, Ballili și Magnus Petersen au pus, în secolul trecut, bazele graficii moderne daneze. Din ceea ce au asimilat de la școala franceză, cît și de

HENRY HEERUPi
Sărutul — llnogravură

. «SIMEZ
SIMEZ
SIMEZE

la cea nordică sau germană, graficienii danezi din zilele noastre au reușit să contureze hotarele unei arte originale. Exemple au adus și cei ce au expus în Capitala noastră.
Henry Heerup a prezentat o suită de gravuri în linoleum ce sugerează, prin eleganța liniilor, acele chipuri din profil, decupate din hîrtie neagră, la modă in vremea lui Goethe în Germania. Senzația de decupaj este dată de contururile albe, subțiri, sinuoase, ce separă suprafețe mari de negru intens. Pericolul manierismului este înlăturat de Heerup prin infinitele nuanțe ce diferențiază stările pline de lirism trăite de personaje, ca în «Sărutul», «Pierrot melancolic» sau «Copii patinînd»,
Lucrările lui Poul Cristensen Pétrea, ilustrații la Faust, ne duc cu gîndul tot în Germania, unde a șî

PALLE NIELSEN: Orfeu și Euridice — liriogravui a

studiat o vreme, amintindu-ne de acele Holzschnitt, gravuri în lemn ale nürenbiirghezului Schangauer, De-a lungul vremurilor, multi artiști au fost tentați să ilustreze legenda lui Faust, iar Poul Cristensen Petrea a fost inspirat în mare măsură cînd s-a referit la «tentațiile», «pasiunile» și «dansurile macabre» ale maeștrilor germani din Renaștere. Un alt grafician ce a știut să găsească înțelesuri contemporane în vechile mituri este Palie Nielsen. Cele 10 ilustrații la Orfeu și Eurydice, selecționate dintr-un ciclu mai întins ce-l preocupă pe artist de mai multi ani, reeditează in imagini una din fascinantele legende antice, plină de inspirație poetică. între viziunea apocaliptică a lui Nielsen, în care eroii se confruntă în

situații de un extrem tragism și pînă la sensurile din gravurile lui Svend Wiig Hansen nu sînt distanțe prea mari.
Preocupat de drama individului însingurat, bintuit de teamă și dorinți contradictorii, Hansen a făurit în lucrări ca «Nori negri», «Singur» sau «în întuneric» introspecții în subconștientul uman cu mijloace expresioniste. Trecînd de la reprezentările sumbre ale acestor artiști, la litografiile colorate ale lui Mogens Zieler, ce aduc o notă aparte în ansamblul expoziției, spiritul se destinde la resortul declanșat de umorul nuanțat și neprevăzut. Zieler ne face să evadăm într-o lume exotică și pitorească. El sesizează latura comică a realității, scoțînd în evidență ridicolul unor situații, ca în «Garda generalului» sau «Baia de umbră». Neintenționînd să caricaturizeze, Zieler știe unde să se oprească pentru a nu face butade efemere Mijloacele sale de expresie sînt simple: cîteva culori elementare, roșu și galben de pildă și contururi negre angulare.
Întrebuincînd o tehnică mai puțin obișnuită, gravura colorată, pe cupru, Dan Sterup-Hansen se remarcă totodată și ca un artist cu o viziune bizară. Desenator încercat, el își propune rezolvarea unor racursiuri și perspective complicate ca în «Nuntă la Delft» sau « Înmormîntare ». Plutirea în apa unui bazin, ca în «Studiile subacvatice», i-au sugerat îdeta de a schița din imaginație, cu multă exactitate, corpurile unor femei într-o stare asemănătoare cu cea a imponderabilității.
Chiar dacă leit-motlvul major al expoziției graficienilor danezi îl constituie chipul omenesc, nu se poate afirma totuși că aceștia ar excela printr-un spirit cu desăvîrșire umanitarist. S ar părea că omul — și acesta ar fi unul din principiile ce se învață la Academia regală din Copenhaga — ar constitui doar un excelent model și motiv de inspirație și studiu, fără a se atinge prea mult problemele ce preocupă lumea din zilele noastre. Oricum, primul contact cu arta plastică daneză contemporană a fost binevenit și util atît pentru publicul larg, cît și pentru creatori.
R. lOSlF
MARIN NIH AL ACHE
Dupìi ce a făcut studii la București cu G. D. Mirea și Frédéric Storck, R. losif a învățat o vreme și la Paris, preocupîndu-se îndeosebi de gravură. S-a afirmat după primul război mondial, mai ales ca gravor, în lucrări ce dovedesc spirit de observație, forță de evocare, precum șl unele calități reporterićești. De asemenea a ilustrat opere ale lui Sadoveanu și Creangă.
în raonotipuri colorate, pentru care a manifestat o consecventă predilecție, în delicate gujșe și mai ales în gravură, unde a folosit contraste puternice de negru și alb și o linie suplă, R. losif a zugrăvit aspecte ale periferiei Bucureștilor de altădată, aglomerările din bîlciuri și piețe,
Pe una dintre mapele sale cu gravuri, într-o elogioasă prefață, Francise Șirato scria: «Talentul impresionant al gravorului losif este cunoscut amatorilor ce artă gravată încă de multa vreme, dacă nu ne înșelăm de vreo douăzeci de ani. El este un foarte iscusit artizan căruia i se caută egalul. Pentru el gravura aquatinte! nu are taine ». Debutînd ca grafician, R. losif s-a apropiat de culoare cu sfială și respect, fără grabă. Pictura sa cuprinzînd în special peisaje, naturi moarte și scene de interior (foarte rar portrete sau compoziții tematice), dovedește sensibilitate față de natură, ил lirism reținut. Dotat și conștiincios, pictorul și-a alcătuit treptat o gamă cromatica reținută, cu accente grave și sonorități profunde, uneori dramatice,

ajungînd la un stil personal, în care descifrăm o monumentalitate sobră a vieții vegetale, spre care este atras cu predilecție, un fel de sentiment de reculegere în fața lucrurilor.
Predilecției sale de altădată pentru armoniile închise, pentru tonuri sobre, cu efecte de clar-obscur, care duceau la o oarecare monotonie în colorit, a început să-i ia lecui, tot mai stăruitor, preocuparea pentru o înnoire a conținutului lucrărilor sale, ca și a viziunii ; e vorba de o înnoire organică, de folosirea unei palete în care apar tonuri mai calde, mai luminoase, cu o notă mai optimistă.
Ultima sa expoziție, deschisă în sala «“Onești» a Fondului Plastic, fără a avea un caracter retrospectiv, a cuprins un bogat număr de uleiuri (36) și guașe (50), rod al unei intense activități pe care acest artist, ajuns la 70 de ani, o desfășoară cu tinerească pasiune. Mai cu searnă în guașă, dar în bună măsură și în ulei, pictorul dovedește posibilități de înnoire în mijloacele sale de expresie. Ciclul său de peisaje de iarnă, realizat cu un penel vioi, adesea într-o pastă cu accente de mare strălucire cromatică, peisajele cu arbori tratați monumental, ca și cele larg panoramice în care și-au găsit locul noile construcții ale Bucureștiului și altor orașe, cărora li se adaugă tablourile cu flori și vase, unele naturi moarte, mărturisesc un artist ajuns la maturitate, care stăpîneștc? limbajul culorilor, izbutind să realizeze armonii subtile, acorduri rafinate, o evidentă prospețime coloristici.
Investigarea noilor motive abordate a contribuit, fără îndoială, la înviorarea artei sale, la potențarea notei de lirism caracteristică întregii salo creații, la cîștl-garea unui plus de optimism și exuberanță.
Guașe.'e sale au constituit o plăcută surpriză, prin verva lor, prin linia foarte dinamică în care sînt realizate, ca și prin culorile lor vibrante, vădind un artist îndrăgostit de natură, cîntăreț sensibil al inepuizabilelor ei frumuseți.
MIKCÊA VREMIR
MIRCCA VREMIR: Zidăriță - ulei
HIRCEA VREMIR: Natură moa-tă cu pești — ulei
Expoziția Mircea Vremir promovează tendințe de plin modernism. Tînărul pleter și grafician se mișca într-adevăr în parametri ce conferă, în zilele noastre, un ¿semenea titlu.
Lucrările de pictură monumentală din 1959 și panourile murale din 1962 și '964 dovedeau o anumită forță de asimilare personală a frămîntării epocii noastre, și tocmai acea preocupare de coerentă construire a planurilor într-un ansamblu plastic și, însfîrșit, stăruitoarea tendința de înnobilare decorativă.
în compoziția «Brigada dc tineret» există o certa ritmică și mai ales prețioasa congruență de ansamblu, dar nu «riguroasă» precum s-a afirmat. Tensiunea sufletească șl un anumit simț al atmosferei dramatice duc la noblețea decorativă rîvnltă, dar lipsa de Finisa’ din primul plan — deși valabil ca intenție — este vădită. Mîna din stînga tabloului șl seria de picioare ri genunchi din acest prim plan arată cu prisosință cît mai are de parcurs tînărul artist pînă la rigoarea autentică, Nu socotim că tipologia personajelor este în această compoziție monotonă, șl lată de ce;
(urmaro In pun. 61)

Cunoscut de la primele sale expoziții din 1945 — 1948 ca un sensibil colorist și desenator, Aurel Cojan a fost privit pe atunci ca un

continuator — în peisaje și naturi moarte —al armoniilor stinse, surdi-
nizate, fine, ale lui Theodor Pallady. Griurilor și alburilor
palladiene, Cojan le adăuga unele reflexe de metal și smalț. Viziunile
sale însă păreau prea puțin legate de simțămîntul direct al realității,
de trăirea în actualitate și, cu toată poezia lor certă, chiar
peisajele și naturile statice rămîneau la notații intimiste.
Mai tîrziu, Aurel Cojan a preferat notațiile mai spontane, tratînd
formele și atmosfera cu mal multă fluiditate, cu rezonanțe delicate și
prețioase, uneori subliniind formele cu linii decorative. în discreția
și gingășia viziunilor salo, se vedea o poezie învăluitoare.
Totuși melodiile și armoniile sale aveau ceva evanescent, poate din
pricină că artistul se rezuma la crîmpeie de senzații, analize,
detalii, fără a aduce un sentiment puternic și accente îndreptate spre
sinteză și concentrare.
La penultima expoziție, Cojan renunțase într-o oarecare măsură la
vibrațiile de tonalitate și atmosferă anterioare, Ia delicatețea și
muzicalitatea începuturilor sale, căutînd acum un colorit mai viu șl
mai consistent, folosind o pastă mai densa. în locul forței expresive,
se instalase în unele lucrări o oarecare rigiditate, pe care o simțeai
chiar în evocările ce se voiau spontane. Era o fază de tranziție în
activitatea pictorului, cu năzuințe mai mari, totuși, decît cele
anterioare»
41
expozant, la posi-
creatíei artistului, b
cu seamă două mai curînd preJi-a uno;
dobîndite de de viitor ale profilât mai preocuparea, simplificată,
candidă realitate. Cojan privește cu uimire și aproape copilărească
mulțimile ce ies de Ia un cinematograf, florăresele și uneori înseși
femeile ce apar ca niște flori pe pajiște, arborii și construcțiile
citadine. Este aici și o doză de visare tot naivă, simplă, gingașă, dar
în care sînt înglobate și vădite reminiscențe din Chagall, Lurçat,
Léger și unii neo-primiti-viști. Cîteodată imaginea în tuș sau acuarelă
cuprinde mai multe figuri și fragmente peisagistice, îmbinate ca în
procedeele simultaneiștilor și suprarealiștilor, alteori imaginea este
La recenta sa expoziție din 1964, el a prezentat numai acuarele șl
tușuri, tehnici care prîesc poate mai bine notațiilor și spontaneității
sale de pictor și desenator. Catalogul expoziției menționa nu mai puțin
de nouăzecișipatru de lucrări, unele aflate pe pereți, altele în mape.
Interesante și unele valoroase prin ele înseși, acuarelele și tușurile
expuse vestesc — sperăm — o pregătire pentru picturile în ulei, pe care
le va expune în viitor. De aceea, în aprecierile ce le facem asupra
expoziției ultime ne vom gîndi și la cîștigurile bilitățîle și
cerințele
în expoziție s-au preocupări. Una este lecția de evocare naivă aspecte
din îneîntare
> *   9
Γ >'* Λ Á ■’ Ί * IM

MINIATURA Șl ORNAMENTUL CĂRȚII MANUSCRISE ÎN ȚĂRILE ROMÎNE ÎN SECOLELE
XIII —XVIII
CORINA NICOLESCU
3
Organizată de Muzeul de arta al R.P.R. și deschisă întîi la Cluj, în
august 1963, expoziția «Miniatura și ornamentul cărții manuscrise în
Țările Romîne în secolele XIII—XVIII», după ce a străbătut timp de

aproape un an și alte orașe importante ale Transilvaniei — Baia-Mare, Brașov, Sibiu — a poposit la sediul muzeului, fiind oferită spre cercetare bucureștenilor. Ea constituie o primă încercare de a prezenta publicului larg un domeniu prea puțin cunoscut al artei romînești din epoca feudală. în contrast cu vechimea materialului prezentat, expoziția aduce cu ea un suflu nou, în primul rînd prin conținut. Sînt strînse laolaltă șaptezecișicinci de manuscrise dintre care patruzeci de originale, cuprinzînd variatele aspecte ale miniaturii și ornamentației de carte din secolele XIII —XIV pînă în secolul XVIII. S-au pus în valoare cele mai vechi exemplare ornamentate, cît și o bogată serie de manuscrise transilvănene, prea puțin cercetate pînă acum. Prezentarea modernă, într-un spațiu larg, în vitrine adecvate unei expuneri de acest gen, ca și varietatea graficii, utilizînd litere și ornamente din cărțile expuse, îmbinată ca explicații succinte, aduc în ansamblul expunerii lumină și culoare, făcînd-o atrăgătoare pentru marele public.
Criteriul de expunere este cel cronologic Se urmărește astfel, evoluția ornamentației de carte în Transilvania, Țara Romînească și Moldova, din secolele XIII—XIV pînă către sfîrșltul veacului al XVIII-lea. Pentru a putea realiza această expunere continuă, s-au utilizat, în afară de originale, și facsimile. Ele au uneori rolul de a prezenta și variantele aceluiași gen. în alte cazuri, fotografiile color înlocuiesc originalele, care din necesități de consci varo nu Srau putut transporta, figurînd ca atare doar în orașele unde ele se păstrează.
în organizarea expoziției de față, ca și în manifestările similare în domeniul artei vechi romînești, s-a urmărit în mod deosebit fructificarea unor rezultate noi ale cercetărilor făcute de Muzeul de artă al R.P.R. în ultimii ani. Astfel, preocuparea în genere de a coborî în trecutul mai îndepărtat rădăcinile cultu> ii noastre, anterior formării statelor feudale, a cuprins și acest domeniu. De aceea, pot figura în expunere manuscrise slavo-romîne împodobite cu litere și frontispicii realizate în secolele XIII —XIV pe pămîntul țării noastre, alături de splendide exemplare bizantine, care au circulat de timpuriu, servind ca izvor de inspirație artiștilor locali. Un loc important în această etapă de început a ornamentației de carte îl deține manuscrisul caligrafului Ștefan din veacul al XlII-lea, cel de la Râșnov din veacul următor, alături de manuscrisul lui Nicodim, din anii 1404—1405 pentru Mănăstirea Tismana. Prin ornamentația sa, in care păsările realizate cu o deosebită finețe ocupă un rol important, tetravanghelul lui Nicodim constituie un unicat în arta miniaturii din Tara Romînească.
» · *
Privind în ansamblu expoziția, apare evident, în primul rînd, caracterul unitar al artei romînești în domeniul ornamentației manuscriselor și a cărților vechi, în acest cadru, manuscrisele realizate în Moldova de-a lungul secolelor XV și XVI dețin un loc de frunte prin frumusețea și strălucirea lor. Acestea se caracterizează toate printr-o caligrafie elegantă, așternută pe foile de pergament, de mari proporții, cu risipă de aur și culoare. Bogatele lor frontispicii se caracterizează printr-o ornamentație similară exemplarelor contemporane din Transilvania și Țara Romînească. Ea se compune din împletituri și arabescuri, întretăieri de cercuri și diagonale, în care frumusețea și bogăția motivelor se datoresc varietății lor surprinzătoare și simetriei cu care sînt realizate. Acest tip de ornamentație, creat în Țările Romîne în legătură cu arta bizantină a Orientului, trecută popoarelor balcanice, a căpătat însă o deosebită

amploare în manuscrisele moldovenești. Astfel de frontispicii se aștern uneori pe cîte o jumătate de pagină, conturare cu aur, pe fond verde smarald, albastru de lapis lazuli, roșu de garantă sau ocru.
Miniaturile în plină pagină, reprezentînd portretele evangheliștilor, după tradiția bizantină moștenită din arta helenística, constituie o altă notă proprie manuscriselor moldovenești. Cel mai vechi manuscris cu miniaturi, păstrat în Moldova, datează din anul 1429, fiind opera talentatului artist Gavril Urie. Fiul unui diac de urice (adică de acte domnești), Gavril a desfășurat o bogată activitate, timp de aproape trei decenii la Mănăstirea Neamțu. Miniaturîstul Gavril a fost însă și un creator de școală. La Neamț și în alte centre (Putna, Dobrovăț, Moldovița) se va continua tradiția sa de către cei peste douăzecișicinci de caligrafi ale căror nume sînt menționate pe operele lor sau în documentele din vremea lui Ștefan cei Mare. Miniaturi în plină pagină, reprezentînd portretele evangheliștilor scriind la masa lor de lucru, împodobesc manuscrisele epocii lui Ștefan cel Mare, cînd apare pentru prima dată și portretul laic, reprezentîndu-l pe domn, într-un spirit realist, în tetravanghelul de la Humor (1474), Obișnuit, siluetele evangheliștilor se detașează pe un fundal de arhitecturi care amintește edificiile orașelor bizantine. Figurile lor sine deosebit de expresive, mai ales cele executate de Gavril Urle ;l Nicodim. Trupurile sînt concepute sculptural, draperia antică care le îmbracă este modolata prin pete mari de umbre ?i lumină ton pe ton, cu lumini redate în
«
ιω
alb. Bogate chenare de motive florale încadrează portretele,
Manuscrisul realizat de miniaturistul Spirldon pentru Biserica Curții din Piatra, ca șl cel al Iul Theodor Logofătul de la Risca, Ilustrează tradiția artistică atît de strălucită a școlii Iul Gavrll. Fără îndoială că aceasta este etapa de înflorire maximă a miniaturii romînoștl.
Către sfîrșitul secolului al XVI-lea se naște în Țara Romînească șl în Moldova un nou curent în arta miniaturii, în care Ilustrațiile mult mal numeroase urmăresc îndeaproape textul. Scenele cu multă viață, compoziții cu personaje, sînt încadrate de peisaje cu bogate arhitecturi locale. In Țara Romînească s-a păstrat un singur exemplar, iar în Moldova s-a creat o adevărată școală atribuită învățatului mitropolit și artist Anastasie Crimea, bogat, reprezentată prin manuscrisele păstrate la
44
Dragomirna, reproduse doar în fotocopii colorate în expoziție (tetravanghelul din 1609 și Psaltira din 1616).
Miniaturile acestea se deosebesc fundamental de cele ale epocii anterioare. Procedeul modelării formelor prin umbre și lumini a fost înlocuit cu partea de culoare nevaiorata. Siluetele își pierd caracterul sculptural și monumental. în genere, maniera de lucru, stilul și întreaga concepție a acestui grup de manuscrise sînt strîns legate dc pictura, vremii, în care clementul pitoresc, gustul pentru detaliu, dezvoltarea peisajului și a arhitectiirilor ca și bogăția ornamentației fiorale suplinesc pierderea concepției monumentale. Caracterul narativ al acestor miniaturi constituie de asemenea o nota comuna și picturilor murale. Miniatura din Țara Romînească este mai bogat reprezentată în epoca lui Matei Basarab, cînd portretele donatorilor constituie o preocupare principală a artiștilor. Tradiția aceasta se continuă pînă în secolul al XVIII-lea, în portretele care

împodobesc condicile mănăstirilor, interesante pentru concepția lor nouă, datorită pătrunderii barocului. Miniaturile atît de vii, redînd realitatea înconjurătoare, ca acelea din poemul grec Erotocrit, devenit foarte popular în secolul al XVIII-lea, încheie expunerea.
In orașele în care a fost deschisă o lună sau două, expoziția s-a bucurat de mult succes, oglindit în presa locală și în numărul relativ mare de vizitatori. în centrul muncitoresc din Baia-Mare, unde expoziția a fost deschisă coir trei săptămîni, s-au perindat aproape 3.000 de vizitatori, iar la Sibiu, în două luni, 15.000 de vizitatori. Aceste cifre pot constitui un indiciu pentru a organiza în viitor astfel de expoziții, valorificînd tezaurele culturale și artistice ale poporului nostru, realizate în trecut.
Portretul evanghelistului loan, miniatură din manuscrisul caligrafiat de Spì-ridon de la Puma, din porunca lui Ștefan cel Mare, pentru biserici Curții Domnești din Piatra-Neamț (colecția Muzeului dc artă al R.P.R.)
Portretul doamnei Elina, soția Iul Matei Bawab. mlnlațurft dințr-iin manu, «cris datat I533 (colecția Muzeului da artft K,P,η.)

RIDI AN
IDIAN
M I BIOIA NI
MIRICI AN
într-o vreme cînd arta vechilor civilizații ori a popoarelor do pe meridiano mai puțin accesibile nouă» fio 'a tropice, fie dincolo de cercul polar, a stìrnìt un interes larg, de la arheologi și etnografi рЫ la pictori ori sculptori, era firesc sa intre în raza preocupărilor diferiților cercetători și creația artistica a eschimoșilor. Condițiile aspre de viață — clima zăpezilor veșnice, caracterul rudimentar ai uneltelor, materialul precar utilizat în artă, redus h roca dură, fildeșul și pieile animalelor vinate—asigură din capul locului un caracter de senzațional artei eschimoșilor. Dincolo de acestea însă, constatăm că arta lor este specifică și autentică. Originile ci nu se cunosc. Unii cercetători, bazîn-du-se pe faptul că strămoșii eschimoșiloi au venit din nordul Asiei, presupun că această artă are obîrșia în vechile civilizații nord-asiatice. Cert e că arta contemporană a eschimoșilor din Canada este surprinzător de originală, vie și valoroasă. Contactul vînătoriîor eschimoși cu civilizația modernă nu a afectat creația lor artistică. Ea ilustrează pe plan suprastructural viața acestor comunități de nomazi. Un univers complex. în centru — omul cu preocupările lui, vînătearea și viața de familie. Din roca informă, artistul crează figuri de oameni și animale — în interpretare fantastică sau caricaturală uneori — și, alături de acestea, eroi sau ființe caro populează mitologia folclorică eschimosă. Această artă are la bază studiul realității, observația atentă, cunoașterea celor mai mici amănunte din viața oamenilor și a animalelor. Totodată, așa cum se petrece pretutindeni într-o societate unde uneltele sînt, mai ales, produsul industriei casnice, creația eschimoșilor se extinde șî în sfera artei decorative, cuprinzînd unelte, ustensile, obiecte de îmbrăcăminte etc. în general, lucrările de artă sînt de dimensiuni reduse — datorită caracterului nomad al vieții eschimoșilor. Originalitatea acestei arte e asigurată de un stil unitar: expresivitate prin simplitate — fapt care constituie un punct de atracție în plus pentru artiștii contemporani care, în alte condiții, năzuiesc să confere artei lor, prin simplitate, prin esențializare, un spor de forță expresivă.

MUNAMI : Mamă ți copil — piвirй
SCULPTURA ESCHIMOȘILOR DIN CAÑAD
I A N E   MERIDIANI MERIDIANE MERIDIANI M I R I D IA N I MERIDIANI MERIDIANI MERIDIANI
1.   JOSÉE MϋϋΓιηI - detene pe piele de foci
2,   ANAV/AKi   In copci — tilde»
Ì. Ânontm : F»o(i — putrì
I
J
THEODOR AMAN: Liliac — ulei pe lemn, pictură pe latura stingă a aceleiași lăzi (colecția Muzeului regional de istorie — Ploiești)

AMAN

complexa a primului director al de Arte Frumoase din București
Personalitatea
Școlii Naționale nu a fost studiată pînă în ultimele două decenii decît fragmentar. Numai în prezent, în această perioadă, de fructuoase și multilaterale cercetări, s-au putut scrie cîteva monografii Aman, care includ știri culese din documentele de arhivă și din excerptarea unui număr de aproape 70 de scrisori adresate fratelui său Alexandru Aman, sau pictorului revoluționar Barbu Iscovescu de care îl lega o caldă prietenie.

THEODOR AMAN : Peisaj — ulei pe lemn, pictură pe latura din față a unei lăzi de zestre (colecția Muzeului regional de istorie — Ploiești)

* *

1HCOÜOR AMAN:
«tei IcoUtțU Hunului nU M
4   1 V
% »   W

Corespondența mal dl în vileag șl cîteva împrejurări din care rezultă că acest artist-cetățean s-a ridicat împotriva abuzurilor oligarhiei conducătoare și a arhitectului francez Lecomte de Noüy (care, în schimbul a 460,000 franci aur, prefăcuse vechea biserică de la Curtea de Argeș într-o «piesă de zahăr. , . aurită, inâlbitS șl încărcata do detalii de care n-avea nevoie»); că a protestat împotriva aducerii în țară a statuarilor străini care executau comenzile de monumente publice în dauna talcntaților artiști romîni; iot din aceste scrisori am putut afla șl unele importante date în legătură cu pictorii Mihail Lapaty, George Nlstiieanu șl alții,

La direcția Școlii de Arte Frumoase, Theodor Aman a sprijinit întotdeauna revendicările elevilor săraci. De exemplu, în 1887, la 6 Iunie, un grup (în care figura și Ștefan Luchian) cerca bilete do «drum do fier» în vederea unor excursii «necesare specialității» lor; în pofida rezoluției favorabile a Iul Aman, ministerul, « din lipsă de fonduri » respinge cororoa,

Mai tîrziu, directorul va obține totuși 24 de bilete de ci. Ill-a pentru studenții ce voiau să viziteze Pinacoteca din lași și monumentele istorice moldovenești.

Domeniul creației artistului a fost desigur cel mai bogat în descoperiri. Numeroase desene, tablouri, gravuri și fotografii au venit să mărească inventarul operelor lui Aman, unele fiind răspîndite chiar și în afara hotarelor țării, ca de pildă cele nouă lucrări ce figurează în colecția «Victoria and Albert Muséum» din Londra.

La creația maestrului romîn (care se știe că întîm-plător a făcut vitralii, sculpturi șl pictură decorativă) adăugăm astăzi o lucrare

puțin obișnuită, Este vorba de o lădlță do zestre pictată în întregime de Aman șl dăruita la 7 Iunie 1887, cu prilejul căsătoriei Elenei Otetoleșanu cu Petre Grădlștcanu — acesta din urmă fiind unul din primii traducători al Iul Gogol în limba romînă (1874) șl fundatorul «Revistei Contemporane», în afara dedicației festive de pe latura din spate a lădlțol, caseta a fost împodobită pe fețele laterale cu două naturi moarte cu flori (trandafiri și liliac), iar în față cu un fermecător peisaj însorit, animat de prezența mirilor care înaintează pe aleea unui parc, precedați de un cîine prepelicar; în partea dreaptă se află o veche casă de țară, cu ferestrele oblonite, cu cerdacul acoperit cu glicină în care recunoaștem conacul din celebrul tablou «Petrecere în familie», conac ce se află — putem afirma acum — la Merișani, nu departe de Pitești. în fine» pe capacul lădlței, într-un medalion de argint încrustat, Aman a pictat o horă țărănească, variantă a celorlalte binecunoscute «Hore».

Lada de zestre (trecută nu de mult în valoroasa colecție a Muzeului de Istorie a Orașului Ploiești) cuprinde nu numai patru tablouri — care aduc și datele sus menționate — dar se poate spune că implicit cuprinde semnificația simbolică a unei adeziuni artistice la unele vechi datini populare romînești.

B. B.

ADRIAN MANIU, CRONICAR PLASTIC

MIHAIL PETROVEANU

Interesul pentru arta plastică al lui Adrian Maniu, poet aflat acum la o etate venerabilă, cu o operă constituită între cele două războaie, s-a manifestat totdeauna cu un entuziasm inepuizabil și foarte adesea inspirat. Inaugurată în paginile «Faclei», înainte de 1916, și continuată la « Chemarea » —sosia ieșeană a « Faclei» — de la 1918 la 1920, pasiunea sa a fost puternic încurajată de ambianța care, proprie ziarului dirijat de Cocea, a favorizat, cum se știe, înnoirea picturii și graficii romînești.

Cu toată confuzia inerentă tinereții, Adrian Maniu exprima o adeziune totală la mișcarea de modernizare a artei, îndreptată împotriva viziunii idilice, decorative a « vieții la țară» (sămănătorism plastic) sau salonarde. El însuși poet anticonvențional și de factură picturală, ataca alegoria fals-patriotică, imageria istorică oficială și gustul siropos, în numele ieșirii în natură, al desenului sintetic, al primatului culorii și lirismului, vibrant pînă la patetism cu Luchian, sau difuz și voluptuos cu Pallady. Cînd, după 1919, se mută la Cluj și fondează, împreună cu Cezar Petrescu « Gîndirea», Adrian Maniu, urmînd orientarea sa generală, asociază atracției către modern preocuparea pentru tentativele de creare a unei arte noi, obținută prin resurecția tradițiilor populare. Denaturat ulterior în tradiționalism retrograd și misticizant, impulsul ca atare era pozitiv, capabil să promoveze o artă originală. Punctul de plecare, reprezentările « naive» ale simțirii țărănești, constituie de altfel astăzi, în cadrul noii concepții despre viață și alături de alți factori îndrumători, o sursă prețuită și fecundă. Adrian Maniu, fără a exclude nici una din posibilitățile făuritoare de artă autentic modernă, înflorită pe tărîmul tradiției sau din experiența întregii picturi contemporane, își consacră o mare parte a publicisticii valorificării artei populare, îndrăgostit pînă la efuzie sentimentală de tot ce este producție nemijlocit populară, țesătură, olărit, sculptură în lemn, ornamentație murală etc., comentatorul este printre

cel dintîi interpreți ai gravurii în lemn, practicate, cu și fără semnătură, de meșteri în suman sau rasă monahală. Constatînd în cartea editată în franțuzește « Gravure sur bois en Roumanie » (Cartea Romînească 1929), că « după caracterul lor primitiv, majoritatea gravurilor au un stil mai vechi decît data lor» (sec. XVIII și XIX), Adrian Maniu subliniază contribuția lor stilistică: «între toate stilurile șl toate influențele artistice, care au năpădit subiectele universal-creștine ale acestor gravuri (influența greacă, italiană, germană, slavă), un stil romînesc se naște spontan, pentru că gravorul îmbogățește compozițiile Iul cu detalii du terroir (băștinașe)... Așa, Eva gonită din rai se îmbracă în straie de țărancă romîncă, și casele din Palestina au acoperișuri ascuțite de șindrilă». Iar în portretele de mari prelațl « uneori de o frumusețe sălbatecă» se surprind, tot ca un elmpton al tratării necanonice, atribute ale expresivității, deci ale unei tendințe individualizatoare sau măcar de flxara a fizionomiilor specific locale.
Practica propriu-zisă de cronicar a lui Adrian Maniu relevă atenția sa deosebită față de întreaga mișcare plastică, de la artiștii reprezentativi asupra cărora se revine în repetate rînduri, din necesitatea sprijinirii lor împotriva rezistențelor conformiste și dîn plăcerea interpretării, pînă la cei modești sau debutanți. în acest cadru, reținem cîteva din comentariile care, destinate exponenților marcanti scot în evidență mai concludent maniera critică a autorului. Reflexiile sale nu se supun rigorilor profesionale. Adrian Maniu se exprimă în limbajul poeziei și poate că tălmăcirea literară a impresiei cromatice acoperă, cel puțin pentru puriști, judecata de valoare. Exuberanța metaforică însoțește însă întotdeauna o intuiție, dezvoltă o caracteristică esențială a obiectului, lată ce se spune despre Pallady. « Pallady are o simplă și senzuală paletă, plină de culoare, irizînd de la argintiu. . . un violet grav — un verde oxid sau un roșcat de frunză morbidă — sînt tonurile care străbat pictura, întocmai unui luminos sunet de corn, într-o zi de brumă tremurătoare...
La Pallady, floarea rămîne un simbol de fermitate, de iubire, sau de perversitate», în afara evidențelor senzuale ale lui Pallady, sînt surprinse valențe neglijate sau accidentale pentru contemplatorul grăbit, precum rumoarea secretă a nostalgiei după zone mai pure, și afectivitatea, mai bogată decît se crede, a pictorului reputat ca voluptos, baudelairean. Avocatul valorilor și poetul exaltat din Adrian Maniu rivalizează armonic în imnurile de slavă ridicate lui Brâncuși. Aci sensibilitatea și aptitudinea asociativa recurg chiar la concursul fanteziei. Din volbura imaginilor se degajă, odată cu caracterul profund popular al revoluționarului, al marelui modern coborîtor în adîncimile arhaice ale folclorului, seninătatea suverană a gîndirii acestuia precum și virtutea sublimării muzicale a formelor: « Un țăran și-a luat din satul lui de munte pirostriile și căldarea de mămăligă, ca să trăiască tot romînește în cetatea din Soare-Apune, unde i se închină străinii de peste mare... Aurind în aramă, șlefulnd-o spre moliciuni mătăsoase din calea stelelor, sau dîndu-i, prin mușcătura acizilor, bubele verzi ale bătrînelor din potot și chiar de rugini ucigașe, artistul bătrîn, revenit ucenic în căutarea unui alt adevăr, a părăsit canonul învățăturilor învățate și dă noi însușiri materiei. .. Vrăjitorii de odinioară preschimbau făpturi vil în stîncă rece, el dă duh bun pietrelor. . . Așa a știut să prefacă un ulcior în părere și cînt, așa, în coroana unei coloane de templu nezidit, a scris sărutarea primei Iubiri, pentru totdeauna într-un bolovan greu de cremene... a închis tinerețea bătrînă a cuminței».* Talentul iul Ressu e comparat

cu «bobul de grîu svîrlit în mărăcini înnăbușltori, dar crescut acolo, redînd spiedo aur copt» â. Iser, care « unește armonii de lumini șl armonii muzicala ce par disonanțe» este « brutal șl crud ca adevărul». Plenitudinea debordantă, senzația de vitalitate pletorică.

1 Universul, 3 lanuari® 1933.

• Adevirul, 3 aprilie 1919

nesătulă, violentă în Impulsurile eî, pe care o produce pasta lui Iser, legitimează eticheta. Unui meteor ars înainte de a lumina, ca Pascin, i se califica arta într-o formulă menită să-i cuprindă destinul însuși: «Creionul lui Pascin descoperea viciul, așa cum un bisturiu ar contura o rană. . . II socot pe Pascin o victimă a artei sale. Așa cum Baudelaire a murit otrăvit de mireasma din «Florile Răului»3. Referința la Pascin, Ia un artist neîmplinit dar divulgînd un fior al neliniștii contemporane, indică curiozitatea pentru experiențele moderne ale unei receptivități generoase, totuși precaute.

Considerat în ansamblu, exercițiul criticai lui Adrian Maniu degajă o seriozitate al cărei travestiu poetic nu dă dreptul la îndoială. Consecvența îndeletnicirii și simțul robust al valorilor, apărate la nevoie de impostură (precum lăncile frînte împotriva lui Kimon Loghi, a picturii de salon și snobismului) l-au ocrotit împotriva spectrului amabil al diletantismului. Evitarea improvizației s-a datorit nu numai frecventării asidui a expozițiilor și atelierelor contemporane, inițiativelor personale în promovarea talentelor de tipul graficianului Demian» dar și instrucției solide, dobîndîte printr-o cercetare, se poate spune sistematică, a artiștilor mai vechi. Studiile despre Theodor Aman și Alexandru Szatmary, exploratorul litoralului romînesc, dovedesc, fie doar sub latura reconstituirii biografice, o mare fervoare pentru «clasicii» autohtoni. E fervoarea evocatorului lui Luchian din numeroase articole și dintr-o povestire situată între legendar și autentic4, prin care Adrian Maniu (ca și Arghezi) descrie vizita lui Enescu la capătîiul martirului. Însfîrșit, coaliția dintre cultul fanatic pentru creația populară și pasiunea egal de intensă pentru arta cultă, s-a organizat atît de organic la Adrian Maniu, încît a produs aprecieri judicioase și nuanțate în tumultul lor afectiv. O scrutare calificată va recunoaște actualitatea publicisticii plastice a poetului.

O ȘEDINȚĂ A CENACLULUI U.A.P.

MARIN GHERASIM

Este salutară inițiativa cenaclului U.A.P. de a ține periodic ședințe de lucru dedicate unor dezbateri pe probleme acute ale creației plastice, corelată cu alte domenii de activitate artistică — muzică, poezie, arhitectură etc. Nevoia de cunoaștere, de confruntare a opiniilor dlferiților creatori, necesitatea de a sesiza direcțiile șl Imperativele culturii noastre noi, socialiste, se face tot mal simțită în activitatea tineretului nostru artistic.

Izolarea artiștilor pe « bresle » nu duce decît la îngustarea orizontului lor de creație, la o specializare tehnicistă. De fapt, marile adevăruri, direcțiile novatoare din cadrul unei culturi nu Iau naștere decît într-un climat de tensiune intelectuală, într-un climat unde se înfruntă Idei, opinii șl atitudini, uneori vădit contradictorii. Orice atmosferă călduță, de menajare a susceptibilităților, nu duce niciodată la stabilirea de adevăruri fundamentale.

• Adevlrul, 11 luni· 1930

4 V«zl voi, „Din paharul cu otravâ” (1919)
Recenta ședință de lucru a cenaclului a avut ca temă discutarea relației dintre artă și viață, Ia ea partici-pînd ca invitați tineri compozitori, poeți și critici de artă, care și-au expus opiniile, sau au citit din producția lor literară. Au fost audiate, totodată, și lucrări ale unor tineri muzicieni ca Alexandru Hrisa-nide și Dan Constantinescu.
Lirica tînără a fost sugestiv reprezentată în persoana poeților Ion Alexandru, la care am desprins însă o anume tentă de tristețe bacoviană ; Marin Sorescu, cunoscut la noi prin abordarea genului parodiei, căruia însă îi conferă sensuri noi sub o haină de aparentă persiflare sau autopersiflare ; Ivănceanu, care, folosind metafore poetice inedite, reușește să imprime poeziei sale o stare emoțională contrastantă, mergînd pînă la șocuri neașteptate ; Victor Ciobanu, în poemul închinat cuvintelor, realizează o anume stare de incantație ; și, infine, Ion Gheorghe, poetul care aduce în lirica sa un suflu mai mult epic, de o frustețe rustică.
în cuvîntul său, poetul Ivănceanu s-a ocupat de problema relațiilor ce se pot stabili între tradiție și Inovație, optînd mai ales pentru eliberarea expresiei artistice de sub tutela unor canoane ce par Imuabile.
Criticul de artă Vaslle Drăguț, vorbind despre valorile tradiției noastre culturale, a arătat multiplele el posibilități de fecundare a culturii noi, tinere.
Radu Conetantlncscu a încercat să stabilească profilul specific croației timpului nostru, făcînd analogii cu spiritul științific al epocii, cu matematica sau cu unele adevăruri descoperite de știință. El constata că artistul modern nu poate să rămînă Indiferent acestor cîștlgurl ale spiritului uman.
în intervenția sa, criticul de artă Argintescu-Amza indica, pe bună dreptate, calea cea mai flexibilă în problema tradițle-inovație, arătînd că de fapt preluarea unei tradiții nu se face în mod mecanic, ci prin asimilarea organică și prin afinități spirituale cu trecutul progresist al unei culturi. A lega firul cu tradiția nu înseamnă a imita orbește pe unul sau pe altul dintre maeștrii trecutului, ci a te integra în spiritul acelei culturi.
Dezbaterile au fost destul de animate și s-au continuat pe grupuri în pauze, în fața tablourilor expuse în incinta U.A.P., aparținînd artiștilor Ion Pacea, Ion Nicodim, llie Pavel, Ion Sălișteanu, Mihai Rusu, Ileana Cojan, Vladimir Șetran, Ileana Bratu, Marin Gherasim, Octavia Molea-Suciu, Viorica Velescu-llie, Traian Brădean, Angela Popa, Ion Gheorghiu, Lazăr lacob, Tiberiu Ciubotaru.
Personal am constatat că între aceste tablouri șl poeziile citite există punți de legătură, similitudini și o vie dorință de îmbogățire a arsenalului de expresii, de găsire a unor mijloace de limbaj adecvate timpului nostru.
Considerăm deosebit de utile pentru creația noastră astfel de schimburi de idei și opinii, căci problemele artei, atacate frontal, amplu șl curajos, ne frămîntă pe toți slujitorii el.
Procesul de creație avînd puncte fundamental comune, împărtășirea gîndurilor între creatorii din diferite domenii artistice nu poate fi decît salutară.
E de dorit însă ca aceste discuții să nu capete un caracter convențional, călduț, așa cum acest lucru s-a resimțit la un moment dat, căci în astfel de condiții ședințele cenaclului nu-șl vor mai putea atinge practic scopul lor.

• Hămeenlinne. în cadrul tradiționalei «Prietenii dintre orașe» în orașul finlandez Hămeenlinne a fost organizată o expoziție de desene și gravuri de Rembrandt, provenind din colecțiile de stat ale orașului partener Weimar. Expoziția va fi ulterior găzduită de cel mai însemnat muzeu finlandez de artă, Athe-nacum din Helsinki.

• Londra. Cu prilejul a 400 de ani de la moartea lui Michelangelo, British Muséum a organizat din colecțiile sale proprii o expoziție de lucrări ale artistului, reprezentînd studii, schițe pentru Capela Sixtină, proiecte de compoziții sculpturale și arhitectonice.

• Moscova. Muzeul istoric de stat din Moscova găzduiește o expoziție de faianță rusească. Deosebit de prețioase sînt lucrările de majolică datînd din mijlocul secolului XVIII, și provenind din prima fabrică de ceramică din Rusia. O mare parte din expoziție este rezervată maeștrilor contemporani ai ceramicii rusești.

• O expoziție interesantă de desene a avut Ioc la Darmstadt. 100 de artiști din Italia, Spania, Austria, Franța, Olanda, Anglia și Germania occidentală au expus 600 de desene și acuarele. Expoziția a oferit totodată cea mai cuprinzătoare retrospectivă de desene ale lui Oskar Kokoschka și E. Wilhelm Nay.

• André Masson a ilustrat o carte consacrată Comunei din Paris, «Le peuple au peuple», conținînd un text scris în iunie 1862 în Algeria, de un muncitor, Théodore Six, combatant din 1832 și 1848. André Masson a văzut în acest text un autentic poem de agitație.

• «Lautrec par Lautrec», acesta este titlul unul album, cel mai complet, mai documentat și mai bine ilustrat asupra vieții Iul Lautrec. Pe lîngă un mare număr de fotografii șl extrase din corespondența sa (ceea ce Justifică titlul), adunate, studiate șl comenate de Philippe Hulsman șl Mme G. Dortlu, volumul reunește toată opera grafică a artistului, destinată
să fie imprimată (afiș, litografii, programe, desene pentru presă etc.).

• Roma. «Arta și mișcarea de rezistență în Europa» este tema interesantei expoziții internaționale care se va organiza în primăvara 1965 la Bologna. Expoziția va înfățișa participarea artiștilor din numeroase țări la lupta împotriva fascismului și a războiului. Un număr mare de artiști, printre care Picasso, Chagall etc., și-au anunțat participarea la această manifestare.

• Mexico City. în capitala Mexicului a avut loc expoziția « David Alfaro Siqueiros », la care au figurat lucrări pe care cunoscutul artist le-a picat în cei patru ani de detențiune.

• La Muséum of Art din New York a avut loc, de la 7 octombrie la 29 noiembrie 1964, retrospectiva Bonnard. Au fost expuse aproximativ 130 de picturi, desene și gravuri, printre care au figurat un faimos autoportret și diferite portrete ale soției, « Midinete », Maria Boursin cunoscută ca Marthe de Méligny. O mare parte dintre picturi aparțin familiei Bonnard, și ele n-au mai fost expuse pînă acum. De la 8 ianuarie la 28 februarie 1965, la Art Institute din Chicago, expoziția este deschisă.
Ã

• în pavilionul Marsan de la Muzeul Louvre vor fi expuse, din luna ianuarie pînă în martie 1965, comorile de artă aparținînd bisericilor și catedralelor din Franța. în februarie 1965 va avea loc la Muzeul Artelor Decorative (Paris) o mare expoziție dedicată secolului XVII italian.

• Londra. Expoziția Delacroix (începutul lunii octombrie — sfîrșitul lunii noiembrie), deschisă la Royal Academy, a cuprins 200 de picturi, precum șl desene și gravuri.
• Dresda. La Galeriile de artă din Dresda este deschid pînă la 13 februarie 1965, expoziția «Toulouse Lautrec », organizată cu prilejul aniversării a 1Ô de ani de la nașterea sa. ; >
• Hamburg. La Kunstverein a fost deschisă, pînă la 10 decembrie 1964, o expoziție de pictură, paste furi, acuarele și desene aparținînd lui Albert Marquet.
• Connaissance des arts — Evenimente artistice semnificative ale anului, consemnate în numărul pe decembrie 1964:
Expoziția de obiecte vechi la un anticar: «Secolul de aur al argintăriei (orfèvrerie) de Ia Strasbourg », organizată de Hans Haug la Jacques Kugel, la Paris.
Expoziția de pictură modernă, cea mai revelatoare într-un muzeu parizian : donația Rouault făcută de Isabella Rouault Muzeului Louvre, alcătuită din lucrări inedite rămase în atelierul pictorului.
Expoziția de pictură « François Boucher, primul pictor al regelui » la Cailleux unde a fost prezenată o selecție de 100 lucrări ale artistului.
Expoziția cea mai importantă pentru amatorii de artă : « Capodoperele din colecțiile elvețiene » la Lausanne, rezumat magistral al tuturor mișcărilor artistice de la impresionism pînă la abstracționism.
Cea mai aclamată comandă dată unui pictor francez: plafonul Operei din Paris de Marc Chagall, inaugurat la 23 septembrie 1964.
Muzeul care a realizat experiența cea mai meritorie : National Gallery care a transformat subsolul său în 8 săli în care au fost expuse picturi din depozit.
Muzeul care a manifestat cel mal mult dinamism : Muséum of Modern Art din New York» care a inaugurat o aripă nouă șl a organizat pînă la 1-1 expoziții simultane.
Pictorul francez despre care s-a vorbit cel mai mult ?e plan internațional : Jean Dubuffet ; o retrospectivă la Amsterdam șl 9 expoziții personale cu opere recente, dintre care două la Veneția șl trei la Paris.
51
Cel mai celebru pictor francez al anului : Henri de Toulouse Lautrec, al cărui centenar s-a sărbătorit cu o retrospectivă, prezentată succesiv la Albi și la Paris, și cu mai multe publicații importante.
Mișcarea artistică despre care s-a vorbit cel mai mult: pop-artul, venit din New York, consacrat la Paris Ia Salonul din mai, apoi la Bienala din Veneția prin premiul I acordat lui Robert Rauschenberg.
Obiectul cel mai extraordinar achiziționat în acest an, de un muzeu: crucea romanică engleză datînd din secolul XII, din fildeș sculptat, cumpărată de Metropolitan Muséum din New York.
Cea mai semnificativă vînzare de tablouri moderne a anului: 50 de picturi de Kandinski vîndute la Sotheby la Londra pentru suma de 7.450.000 fr ; aici s-a plătit cel mai mare preț pentru un tablou din secolul XX : 700.000 de franci pentru « Improvizație ».
Cel mai mare preț plătit pentru un desen vechi (la Sotheby) : 450.000 de franci pentru o sanguină de Rafael : « Fecioara, pruncul și Sf. loan Botezătorul ».
Cel mai mare preț obținut pentru un desen modern : 350.000 de franci pentru « La balul de la Moulin de la Galette » de Toulouse Lautrec, la Sotheby, la 1 iulie 1964.

• La Louvre, între 5 decembrie șl 5 februarie: Colecția Georges Besson, donată șutului de către
pasionatul critic de artă, este alcătuită din 150 de
picturi, acuarele și desene, de la Van Gogh la Picasso,
printre care trebuie ciute, pentru calitatea lor,
de acuarele de Slgnac, o serie de desene în tuș
de
Marquet și șase pinze Importante de
onnard.
• Arhitectura finlandeză expusă la Parli (In decembrie 1964), sub formă de planuri, desene, fotografii șl machete, a prezentat întreaga evoluție a aceitei erte începînd cu sflrșltul secolului XIX pînă în zilele noastre.
• Asia House din New York șba Inaugurat stagiunea
1964-1965 cu o expoziție (deschisă pînă la 13 52
decembrie) de stampe Japoneze, Intitulată «Stampa Japoneză de la Moronobu la Utamaro», Totodată, Asia House a anunțat că proiectează o nouă expoziție de artă japoneză ce va fi dedicată pelsaglștllor,
• La CMcogo s-a deschis un muzeu dedicat negrilor din America: Ebony Muséum, îmbogățit cu numeroase opere donate de către colecționari particulari (Muséum News).
• Al XXI-lea Congres Internațional de Istoria artelor a avut loc între 14 șl 19 septembrie la Universitatea din Bonn. Congresul precedent a avut loc în 1961 la New York.
•A doua Bienală de artă americană va avea loc la Cordoba (Argentina). Este al doilea concurs Internațional de arte vizuale, organizat do Industrias Kaiser Argentina, unde se vor expune capodopere de pictură aparținînd unul număr de 10 țări ale Americll Latine
• La 26 septembrie 1964 s-a deschis la Metropolitan Muséum (SUA) o expoziție cuprînzînd 300 de piese de ceramică peruviana, împrumutate de Dl. Cum-mings. Acestora li se adaugă 20 de opere împrumutate de către Muzeul Național din Lima, precum șl țesături. Expoziția, care a reținut atenția, face parte dlntr-un ciclu de manifestări artistice destinat să reamintească vechllo civilizații alo Americll de Sud.
• Gallery of Modern Art din New York organizează o maro expoziție retrospectivă a artistului Lovis Corlnth.
• în vara anului 1964. Muzeul din Philadelphia a organizat o expoziție de gravuri în relief ale artiștilor americani, urmărind, printre altele, să arate cum diferitele procedee utilizate de autori tșl au originea în Istoria dezvoltării genului.
• Senegal. De la 17 decembrie 1965 la 6 Ianuarie 1966,
UNESCO va organ!
pentru prima dată, la Dakar,
o mare expoziție de artă neagră cu contribuția, Institutului francez din Africa Neagră.
• în U.R5.5 au fost descoperite mai multe centre vechi de fabricare a sticlei. Unul dintre ele, aparținînd epocii romane — see. III — se află în Ucraina, lingă satul Komorova, ceea ce dovedește că sticlăria romană, descoperită în regiune» n-a fost Importată, cl fabricată acolo. Alte două centre — Akhhket șl Kuva — sînt atelierele medievale din valea Tergane, ale căror vestigii datează din secolele X șl XI. Un ultim centru a fost descoperit la Orbeți în Georgia Atelierele de sticlărie de alci datează din secolul VII sau VIII șl, în apropiere, la Natbeuri, unde există o mică fabrică, au funcționat probabil în secetele XIII—XIV.

• National Gallery din Londra a achiziționat la sfîr* șltul anului 1964 «Les grandes baigneuses» a Iul Cézanne, una din capodoperele pictorului.
• Geneve. în vara anului 1964, la Geneva (Musée de Γ Athénée) a fost deschisă expoziția de litografii intitulată « De la Manet la Picasso ». cuprînzînd 240 de litografii colorate.
» Washington. în casa Istorică Frederik Douglass din Washington s-a Inaugurat un muzeu de artă neagră, cu o expoziție de sculptură africană provenită din colecții publice șl particulare. Scopul pentru care a luat ființă acest muzeu este acela de a ilustra importanța culturii africane șl contribuția el la arta occidentală.
• Amsterdom. la muzeul Stedelijk din Amsterdam s-a organizat, cu concursul lui Otto Mayer din Zürich. o amplă expoziție de acuarele ale pictorului elveto-german Paul Klee. Dintre cele 120 do lucrări expuse. 90 aparțin Iul Feltx, fiul Iul Kke, Iar 30 provin din donația Paul Klee. de la Kunst Muséum — Berna.
• Cotonta. la muzeul Wallr^Rkhart» din Colonia au fost expuse 20 do cicluri de opere grafice — de ta Goya la Hans Arp — lucrările flctnd parte din colecția Walter Neuerburg.
%
• la Esten a fost deschisă o maro expoziție de artă bulgară, cuprînzînd 475 de opere aflate îm proprietatea muzeelor șl mănăstirilor bulgaro,

ISCUȚII

N. ARGINTESCU-AMZA

DISCUȚII

(Umere din psg. 6)

Se poate spune însă, din capul locului, că marele procent al publicului beneficiază de un bun simț nativ care poate înlocui foarte bine sensibilitatea estetică naturală. în cadrele acestui bun simț natural, publicul de bună calitate, de toate categoriile, pregătit sau nu, știe foarte bine — sau simte — uriașa complexitate a realităților artistice superioare, șl vine la expoziții fără surescitări, fără frenezii, fără predispoziții la «transă» irațională, fără parti-pris-uri arbitrare. El vine ca să-și bucuros ochiul, intelectul și sensibilitatea, dar dacă nu se poate desfăta, accepta desfete sã învețe noi alfabetari, noi forme de expresie — cu condiția să nu fie excesiv violentat. Pare vădit că nivelul mijlociu al publicului mijlociu este, să zicem, postimpresionist. De aceea, publicul obișnuit îmbrățișează cu cea mal vie simpatie, pe urmele unui Luchian sau Tonitza, pe pictorii de talent care se mișcă pe linia cercetărilor de astăzi ale unui Ci ucu rencu de pildă. în sculptură, din diverse motive, publicul este astăzi pregătit sa înțeleagă, într-o măsură oarecare, pe marele Brâncuși — neîndestulător încetățenit în miezul creației plastice de astăzi, totuși, — sau pe un Geza Vida, deși acesta poate trece drept « depășit » — în chip absurd — pentru cei ce se socot hiperrafinați. Dar dacă se continuă a se da gir unor lucrări academice de falsă virtuozitate, se pot înrădăcina grave confuzii.
Portretiștii pseudo-tradlționali care fac concurență neloială fotografiei în culori pentru botezuri și nunți fastuoase, iar în sculptură antreprenorii de pompe statuare n-au ce căuta pe planul artei. Căci dînșii izbutesc să deruteze gustul public. Și cum acest gust public în aspectele lui autentice de intimă participare — indispensabilă artistului adevărat, care urăște turnul de fildeș — abia înflorește, florile sale trebuie ferite de orice risc de otrăvire prematură.

Psihologia gustului artistic este încă la primii ei pași. Se poate spune însă limpede că pragurile receptivității, că treptele de evoluție ale gustului public sînt foarte mobile, chiar foarte laxe. Publicul care nu vrea «să se afle în treabă», d vrea cu adevărat hrană estetică și spirituală, nu cunoaște rigiditatea. El acceptă ce î se dă, dar suportă greu să fie « bruscat», și mal cu seamă bruscat în chip ostentativ.
Și această ostentație este simțită de departe, așa cum simțim cine ne este simpatic sau antipatic. Să nu confundăm exigența publicului de astăzi cu « pretențiile » publicului de altădată. Straturile de public care ne Interesează cu adevărat, și a cărui educație estetică trebuie întregită, sînt caracterizate prin faptul că, deși exigențele sînt în creștere, acestea nu pot fi Identificate cu Ifosele vechiului public de odinioară, constituit după cum prea bine se știe — în marea sa majoritate— din lamentabili pseudo-cunoscătorl cu diverse grade de «aferare». Frații Concourt, autorii faimosului premiu cu același nume, autentici cunoscători de artă care au militat vreme de decenii pentru promovarea artei extrem-orlentale în Franța, pretindeau că «nicăieri nu se aud mal multe nerozii decît în fața unul tablou». Așadar, ne interesează publicul care vibrează în fața creației artistice, dar care păstrează tactul șl măsura fără de care nu există respect față de arta adevărată,
JSCUȚII
DISCUȚII
DISCUȚII
Așa cum Imensa majoritate a publicului a înțeles că fotografismul naturalist nu este prea departe de cromolitografia insipidă sau de pictura de ganguri obscenă sau stupidă, înțelege acum că falsele virtuozități academice sau pseudo-academlce nu mai au dreptul să fie tolerate.
Deci prima datorie pentru limpezirea raportului artist-public este imperativul de a înlătura orice fel de încurajare a platitudinii de fals prestigiu sau de falsă virtuozitate. Daca nu vom delimita stăruitor ceea ce desparte «arta» cursivităților caligrafice și a hipermodernismelor de ultimă oră — în realitate anacronice — de efortul creator al artiștilor adevărați, atunci acest grav «malentendu» poate fi prelungit cine știe cîtă vreme. Trebuie să limpezim prin toate mijloacele deosebirea dintre creație și confecție, căci există confecție de excelenta calitate, dar de ce o mai lăsăm să pătrundă în artă ? Confecția este un produs de serie, și creația este un produs artistic specific. Ar trebui difuzat stăruitor un fapt semnificativ: broderia poate fi creație — sui generis, bineînțeles — dar șl confecție. Poate un ochi neexersat să deosebească o broderie excelent confecționată de o broderie manuală de. . . mare artă? Desigur că nu. Dar, o spunem din nou, prima datorie este să nu încetățenim confuziile, cu atît mai mult cu cît asemenea confuzii sînt legate de complexități indiscutabile și de inerții foarte puternice și foarte diverse.
Trebuie cu orice preț să ajutăm creației autentice, artiștilor adevărați, să scape de concurența celor prea dibaci și prea industrioși. Căci sensibilitatea artistică, chiar în marile epoci, chiar în epocile de uriașă angajare sufletească, este adesea dezarmată în fața supleței ce întovărășește mai totdeauna falsele talente.
Dar, așa cum ultimii ani au impus nevoia de a nu mai încuraja decît valorile a căror acoperire metalică este controlabilă, tot astfel, în domeniul criticii, trebuie să găsim posibilitatea unei mai sigure determinări a numărului de carate. De aceea, mi se pare intolerabil ca

unii artiști, de real prestigiu, să proclame că, în paginile revistei « Arta Plastică», criticii n-au vibrat la nici an fenomen origino! (subi. ns.). Asemenea afirmații sînt la fel de nediferențiate și dovedesc limpede că nici unii artiști nu vibrează la nici un fel de fenomen original în critică. Și asemenea butade mențin în chip grotesc și parazitar vechea și sterila opoziție dintre artiști și critici. Căci, dacă fără îndoială crìtica nu poate avea totdeauna pertinența și pregnanța din paginile unui Șirato de pilda» a condamna peremptoriu și cu ton de Curte de casație întreaga activitate critica dovedește tocmai obtuza nediferențiere de care se plînge chiar artistul.
Așadar, dacă raporturile dintre artist șl critic mai sînt încă confuze, cum să putem limpezi cu ușurință raporturile dintre artist șl public? Și ce să mai spunem de uluitoarea scădere a gustului dementar, scădere greu explicabilă într-o amplă, mult prea amplă manifestare de ingeniozități plastice a sculptorului Ciucă din Sala Dalles? De puerila degradare « polimorfă» a viziunii marelui Brăncușlî Putem oare tolera « Klclul» pseudo-modernist «flagrant» în locul celui pseudo-academlc? Ce poate pricepe numerosul public de la Dalles?
Ne trebuie deci un efort colectiv lucid, dar șl pasionat șl mal ales cît mai sincer, de înlăturare a preocupărilor prea personale, prea egoiste» șî cele de LTa d° Sln° -\Pentru? întreaga noastră cea mai vie
anarhică hipertrofiere a afirmării de sine — L
forța pe planul creației autentice, ţlnîtnd către valabiù'ìnttsrare'tn cultură a contemporaneității.
în acest sens» promovarea talentelor înnoitoare, sublinierea «originalităților» trebuie sâ se împletească cu vibranta grijă do a nu părăsi terenul solid și totuși t ¡iic. dc o nesfârșită complexitate, a valențelor vii ale tradiției plasticii romînești. Numai prin acest efort colectiv, lucid și pasionat, raporturile dintre artist și public sc pot dezvolta în matca lor firească, în chip din ce în ce mai organic.
Căci, dacă în problemele creației, cei mal mulţl profesioniști al artei au început să-șl dea scama că această «organlcltate» este fenomenul esențial, resortul-chele, principiul dinamismului structural etc., în problema educării gustului public avem în jurul nostru restanțe de platitudine, care se vădesc adesea adevărate atentate la bunul gust public. Și acestea se petrec în Consignațiile din centrul Capitalei noastre, pe marile noastre bulevarde metropolitane, șl nu în suburbiile îndepărtate. De aceea, dacă de artiștii de cofeturi șl zaharicale estetice, de bine de râu, am scăpat, plasticien ¡¡-cofetari, cxcelenţl meșteșugari în destoinicia artei culinare, trebuie neapărat « prelucrați» pentru a nu perverti gustul public la cele mai fragede trepte ale copilăriei nesățioase de imagini, atît de dulci.. .
Așadar, ca în complexele probleme de artă aplicată meșteșugărească, trebuie [ămurit că, de pildă, confecțiile din zahăr și turtă dulce trebuie să aibă ca primă virtute savoarea ingenuității, deoarece se adresează, precum spuneam, proaspetei retine infantile. Fără această savoare Ingenuă, migăloasa lor trudă «plastică» uneori emoționantă, devine tot confecție veleitari.
Trebuie să recunoaștem că în problemele « frumosului cotidian» s-au făcut mari progrese și că atentatele la bunul gust sînt tot mai stăruitor semnalate. Dar amploarea acestui control nu este îndestulătoare. Din această pricină trebuie mereu repetat că în organizarea educației gustului public se cuvine să eliminăm necruțător incongruențele și, mal ales, să luptăm împotriva mediocrității,

obținînd și în acest domeniu « organicitatea » pe care o cerem artistului adevărat. Această consecvențe, suprastructurînd bunul gust nativ, pe baza bunului simț nativ, va determina înviorarea tradiției bunului gust, fundament indispensabil pentru relația sănătoasă, complexă și fecundă dintre artist și public.
Mai importantă ìndi este treapta nivelului grafic al ilustrațiilor editurilor noastre, a căror activitate este din ce în ce mal impresionantă. Dar, mal ales la Ilustrațiile pentru copii, ne lovim de dificultăți aproape inextricabile pentru moment, pentru cã aici întîlnim din nou, nu carențele gustului public, ci carențele «profesioniștilor» insuficient calificați estetic, unii încă ancorați în principii desuete, alții accep-tînd hipertnodernisme schematice nocive pentru retina copilului.
Căci la noi, tradiția gustului public în plastică este și mai deficitară decît tradiția gustului public în muzică, de pildă. Astfel, chiar unii literațl au susținut exclamativ valoarea unor penibile lucrări de tipică falsă tradiție « muzeală». Falsa vigoare a acestei viziuni esențial eplgonice a fost socotită forță creatoare.
In asemenea condiții, să mal amintim oare de slaba pregătire estetică a unora dintre criticii noștri plasticii
MARCEL CHIRNOACĂ
(Urmare din pag. 9)
Educația artistici avansați poate determina înțelegerea unor asemenea căutlrl, deși uneori «căutările» rămîn doar promisiuni,
in trecut, schițele, proiectele nu clpltau Importanți decît după consacrarea artistului (de multe ori postumi). Limitarea creației unor artiști la căutări riscă Я
să ajungă cronică. Absolutizarea «căutărilor» devine scop în sine, iar transmiterea unul conținut de îdei-sentimente este neglijată. Legată de aceasta, problema subaprecierii adresantului, a publicului, nu trece neobservată de către acesta.
Anecdota «literară», llustratlvismul, capătă pentru artiștii contemporani un sens pejoratlv din cauza unor creații ratate, din cauza unei importanțe exagerate ce i s-a acordat. Evitarea unui conținut tematic este rezultatul unei generalizări fundamental greșite, căci (și publicul știe asta), de la arta primitivilor din caverne, trecînd prin pictura egipteană, clasicismul grec, arta bizantină, gotică, a Renașterii sau arta neagră, toate au fost pe o temă ce ar putea purta epitetul de «literară» șl aceasta nu le-a împiedicat să fie arte mari.
Totdeauna arta a avut două aspecte, figurativ șl decorativ (nefigurativ), nedelimitate categoric, dar distincte. Toată arta figurativă a omenirii are un caracter «ilustrativ», expozitiv. Figurația, ca element de transmitere a unui conținut de idei-emoții, amplifică, dă complexitate, aprofundează și valorifică posibilitățile pur plastice-decorative ale artei, chiar atunci cînd partea «literară» (anecdota) este doar bănuită și nu pe deplin cunoscută de privitor (în cazul artei egiptene, mexicane, negre etc.).
Marea artă este accesibilă și mare prin ce a avut de spus artistul exprimînd esențializat epoca sa și în aceeași măsură prin felul în care a spus-o.
Arta, ca necesitate socială, impune un dialog între artist și public. Artistul trebuie să fie contemporan ca să poată satisface nevoia de frumos a oamenilor printre care trăiește. Aceasta este datoria artistului cetățean.
OCTAVIAN BARBOSĂ
(Urmare din pag. 9)

ei, unele direcții extreme ale experienței artistice contemporane (nu numai suprarealismul) recomandau ca pe un panaceu plonjarea cu ochii închiși în pivnițele subconștientului. Ca și cum nu conștiința este aceea care valorifică zăcămintele, mai mult sau mai puțin bogate, ale zonelor sale inferioare, ci pietrele prețioase ale celei dintîi pentru a putea fi în adevăr apreciate așa cum se cuvine, au nevoie de întunericul tutelar al subconștientului. Dar, cu sau fără acest sfat» legat sau mai degrabă nelegat la ochi și mai ales fără a-și abandona conștiința la suprafață» orice creator coboară în subconștient, cu deosebirea că fiecare aduce de acolo ce găsește (după calitatea subconștientului): unul — esența dară și distinctă a vinului vechi, altul — drojdia confuză a refulărilor ancestrale. în timp ce Rembrandt sparge tenebrele subterane ale ființei umane pentru a-i desăvîrși Imaginea prin descoperirea unor noi laturi șl resorturi intime, nu știu care pictor formalist, sub pretextul potențării sugestive maxime a operei, întunecă doar imaginea cu umbrele incorь slstentc ale unei conștiințe. în cel mal bun caz, bolnave. între a prezenta confuz un sentiment sau o stare sufletească șl a prezenta clar un sentiment confuz este o oose re, pe care apologeții « purìsmelor» de tot solul o trec cu vederea cu prea multă ușurință.
Interpret șl nu copist al știrilor sufletești. artistul este un organizator lucid a! corespondențelor plastice semnificative, instare să evoce desfășurările Intelectuale țl emotive ale omului tn relațiile salo cu lumea exterioară.
seniorbfnM ,ul’lll’ler® meclnlcS șl cu prea multe Unii a caracterului concret tSrlI r»tlnn»|m°8 n 5 a s₽ec,ncu,ul &fectl* ·> cunoașterii artistice. în dauna solicl-rațlonale, ar putea «sugera » Ideea. la o primă șl superficială vedere blnetn-

teks» ca eficiența estetică a artei este determinata de actul misterios al unei înțelegeri parțiale. în realitate, colaborarea dintre artist șl cel care-l receptează opera, are loc pe cu totul alte planuri șl coordonate decît acelea alo unei exprimări eliptice. O lucrare neisprăvită nu Impresionează mal mult decît un avorton. Cititorul sau spectatorul nu poate împlini lacunele artistice ale unei opere, chiar dacă artistul l-ar solicita, pentru că n-aro cum.
în realitate, sugestia poetică este rezultanta — și abia apoi condiția unei înțelegeri totale. înțeleasă, arta sugerează în mintea contemplatorului noi șl noi idei într-un proces nesfîrșit, ca al coloanei brâncușiene. Pentru că opera de artă nu sugerează pur șl simplu nu se știe ce, ca într-o transă hipnotică, cl sugerează ceva anume, ceea ce constituie, în ultimă instanță, mesajul el, ideea artistică proprie care o distinge de celelalte opere. Dacă n-ar fi slujită de o forță expresivă originală, caracterizată printr-un lirism autentic de înaltă ținută, pictura unul Catargi sau Ciucurencu nu ar sugera material densitatea spirituală a vieții contemporane. Gt de mult ține sugestia poetică de claritatea și distincția expunerii artistice a ideii, o demonstrează cu inegalabilă elocvență faptul că în cadrul operei Iul Brâncuși, sugestia zborului este dată nu numai de nenumăratele sale păsări, ci chiar de « Broasca țestoasă », astfel gîndită. Lucrurile sînt spuse aci cu rigoarea logică a unui aforism, ale cărui profunde ecouri emoționale nu sînt din această cauză anulate. După cum criptografia plastică a unor pinze, care se intitulează impropriu abstracte, nu sugerează decît cel mult dorința de a disimula propria nimicnicie, claritatea și distincția expunerii artistice ^r.u simplifică un conținut Ideativ șl emotiv bogat ci, dimpotrivă, făcându-

l accesiH5 \l* toate laturile sale, îl potențează la maximum sensurile implicite. De acee , Operă de artă nu ratează prin faptul că spune totul, ci prin ce și cum spune. Pentru că dificultatea receptării artistice nu rezidă în dificultatea înțelegerii ei formale, cl în complexitatea șl profunzimea Ideilor exprimate. Neînțelegerea nu este decît rezultatul unei exprimări artistice deficitare, care nu poate «sugera » nimic decît bănuiala că în spatele unui conglomerat plastic s-ar putea afla totuși ceva, pe care probabil incapacitatea artistului de a organiza impresiile l-a trădat.
Opera de artă poate avea la bază anumite impulsuri primare, pe care unele opere «abstracte» sau chiar « pop-artiste » pretind că le exprimă nemijlocit, dar numai punctul final al acestora, constituit într-un proces emotiv bine determinat, obiectivat în operă, impresionează și declanșează în sufletul privitorului procese emoționale și gnoseologice similare. Nu transmiterea directă a Impulsurilor primordiale ca atare, în starea în care ele ar putea sta la baza unor opere
viitoare, Interesează din punct do vedere estetic, pentru că, în stare naturală ele sînt comune tuturor fără ca prin aceasta cineva să se poată prevala de unele prerogative artistice. Că această ambiție, cu Iz ocult» este zadarnică, o dovedesc prin ele însele, fără să mai fie nevoie de o argumentare suplimentară, eșecurile diverselor tentative moderniste. Pentru că a stropi pînza, conform unor Impulsuri necontrolatc sau directive misterioase, dictate de «instinctul pictural» concretizat într-un «gest pictural » adecvat, s-a arătat a nu fi, în cele din urmă, decît o zgomotoasă mimare, cu prezumția fidelității, a stărilor sufletești originare. Șl ceea ce este mai Interesant este faptul că, cu cît un artist, aparțlnînd unor asemenea tendințe, se declară mal aproape, mai în Inima realității, cu cît pretinde o transmitere mai directă a « esențelor interioare », cu atît mal departe se află de realitate Iar produsul său, care se vrea copia, replica sculpturală sau picturală a acestora, este lipsit de semnificația șl încărcătura emoțională, teoretic presupuse. Pentru că de fapt opera de artă nu transmite, tale quale» reacția mal mult sau mal puțin spontană a artistului în fața realității, cl îl pune pe privitor în situația de a resimți, intelectual șl afectiv, starea sufletească respectivă, astfel îneît acesta nu este pasiv Informat cl repetă pe plan estetic, actul originar al cunoașterii. în acest sens, cu cît o operă de artă este mal finită, cu cît, așadar, transfigurarea artistică a materiei primordiale este mal completă, îndepărtîndu-se In aparență de momentul inițial, de Impulsurile primare care au generat-o, cu atît mal mult ea le evocă plenitudlnar, prilejuind privitorului cunoașterea șl trăirea lor autentică. Cînd acest lucru nu se întîmplă, cu alte cuvinte cînd în fața unei opere de artă, privitorul nu simte și mal ales nu este convins că «frumosul este viața», deși Intenția artistului de a-I reprezenta șl transmite in statu nascendl, este fără echivoc afirmată, înseamnă că Imaginea artistică nu este clară, ceea ce face ca mesajul său să nu poată fi receptat. Iar opera să se piardă în anonimatul curentului respectiv. Faptul că în unele opere se vede prea bine ce anume vrea să spună șl nu ce anume spune artistul, nu compromite în nici un fel Ideea de claritate. Așa cum claritatea scopului propus, specifică academismului de totdeauna, nu poate constitui o garanție suficientă pentru o reușită creatoare, lipsa de claritate și distincție artistică nu poate sugera o Intensitate cognitivă șl emoțională copleșitoare, cl pur și simplu Incapacitatea de a simți șl reprezenta Intensitatea cu care viața ni se adresează șl ne obliga să o trăim. A nu putea să faci acest lucru este trist, dar nu

ireparabil. A dezerta însă de la această nobilă menire, atunci cînd mijloacele artistice îți stau generos la înde-mină, șl a te împotmoli pe făgașuri formaliste, este grav. Conștiința artistică a vremii noastre nu-șl poate exprima mesajul decît în coordonatele clare și distincte ale artei autentice.

DESPRE ARHITECTURA-SCULPTURA —PICTURA

Urmort din №g‘ II)

exercitare are drept urmare o aprofundare a posibilităților whnicc șl de expresie, Emanciparea pictorilor șl sculptorilor Inflerbîntă șl pe decoratori, Se pregătește astfel epoca unei abundente decorative, epoca celebrilor dzelorl. Forma do utilitate suportă asaltul debordant al ornamentului care începuse să devină scop în sine, generator do satisfacție, umbrind, uneori, rostul utilitar al obiectului. Toate muzeele
lumii $o mtndresc cu splendoarea acestor categorii do obiecte în a căror realizare prima gestul gratuit al ornamentării» forma funcționali fiind un simplu pretoxt. Do la rolul do tolerat, ornamentul trece prin faza Integrării echilibrate ajungtnd acum să sufoce, pînă la anulare completă uneori, sensul utilitar, Se naște astfel un nou tip de obiect do artă poate cel mal curios din cîte creat. Curțile absolutismului trăiesc epoca marilor și fastuoaselor cadouri. Sclipitoare cupe de cristal te amețesc numai privindu-le, spade monumental bătute în pietre prețioase se prăfuiesc pe panoplia de onoare, iar efervescența de aur a unei rame de oglindă îți anulează chipul oglindit. Ornamentul acesta își anunță agonia.

Să urmărim însă mai departe direcția ce ne-am propus-o. Dezvoltarea modalităților de producție a utilului, perfecționarea uneltei, transformă treptat producția artizanală în nuclee primare de producție Industrială. Unealta perfecționată se dovedește capabilă «să învețe» (să preia) meșteșugul producătorului, propriu-zis îi ia acea latură a confecționării care prin specificul ei este obiectivă, emanată și controlată direct rațional : forma utilului material. Unealta manuală devine mașină, iar producătorul artizanal descalificat se transformă în tehnician
industrial. Din acest moment ne putem considera intrați într-o nouă fază, calitativ diferită de toate
celelalte. Urmările nu vor întîrzia să apară, relația
istoric statornicită « util-frumos » va păși într-o
nouă formă de existență.

Producția industrială scoate în evidență calitatea
formei de utilitate de a se preta cu ușurință la repetabilitate, obiectul devenind produs de serie. Orna-
mentul a urmat, cum e șl firesc, la început aceeași
le, dar prin reluarea în serie se contura amenințarea
de a-și pierde expresi vi totea. Ornamentul multiplicat mașinal intra într-o circulație largă, nediferențiată social. Prin aceasta însă se pierde interesul pentru el. Funcțiunile de odinioară și-au consumat trăirea lor, servind direct solicitările fiecărei epoci. Generat și cultivat fie de mentalitatea primitivă mistică, de sensul său simbolic sau de semnlficant al poziției sodale, ornamentul din zilele noastre își reformulează o nouă accepțiune rezultată din Imperativele prezentului. Germenele contradicției Inițiale, latent tolerat în producția artizanală, își spune cuvîntul, oblIgînd cele două forme amintite să-șl găsească modalități noi de conciliere. Deocamdată asistăm la o devalorizare a ornamentului în înțelesurile Iul depășite,

în timp ce produsul Industrial Işl capătă treptat şl o preţuire estetică, pe lîngă rostul său utilitar,
Rezumînd această fugară trecere în revistă, a unul îndelungat proces Istoric, putem reţine următoarele ;
— Relaţia util-ornament prezintă un aspect contradictoriu ce va genera diversele fluctuaţii ale raportului în existenţa Iul Istorică.
- Se relevă un dublu proces de diferenţiere spre iutonomlzare, spre specializare j domeniul ©mamen-
tulul permite desprinderea picturii şl sculpturii, genuri singulare, de sine stătătoare, iar în paralel domeniul utilului se divide într-o producţie specializată pe categorii de obiecte.
— Producţia industrială a obiectului de utilitate anulează funcţiunile istorice ale ornamentului.
— Prin producţia industrială, forma de utilitate se dovedeşte receptivă la noţiunea de valoare estetică. Se încheagă coordonatele de referinţă ale gustului estetic contemporan, net diferenţiat faţă de perioadele anterioare.
Cu aceste constatări rezumative ne putem îndrepta atenţia spre domeniul particular al arhitecturii în faza actuală a dezvoltării sale.
Pînă la intrarea în momentul contemporan, arhitectura cunoaşte direct metamorfozarea relaţiei util-ornament, aşa cum a fost prezentată în trăsăturile ei generale. Arhitectura contemporană este rezultatul cerinţelor sociale specifice şi fiinţează în forme produse de industrializare. în acelaşi timp, dorinţa de a pune în evidenţă esenţa tectonicei specifice construcţiei arhitecturale, atît de grav trucată în epocile anterioare, prilejuieşte experienţe inedite deosebit de valoroase. Se poate afirma că arhitectura modernă apare şi ca o reacţie purificatoare faţă de excesele decorativismulul. în acest sens privită, era şi firesc ca primele manifestări-replică ale arhitecturii moderne să fie expresia limită a acestui purism ce va înregimenta curentele constructlv-funcţionaliste. Treptat fenomenul arhitectural actual pare să se deplaseze, prin considerarea continuă a factorilor de expresivitate, de la universal-anonim, tendinţă nivelatoare, spre specific-lndividual, trăsătură de diferenţiere.
Dar toate căutările actuale ale arhitecturii sînt concepute de pe poziţiile cîştlgate chiar din primele manifestări dovedite viabile. Din ansamblul divers al experienţelor arhitecturale fertile s-au evidenţiat o scrie bogată de concluzii ce fundamentează desfăşurarea viitoare.
Observtnd arhitectura contemporani tn ansamblu, putem face citava constatai ce ne Interoseaxï direct In dezbaterea noastrj. In primul rînd ie relevi tendinţa do autonomizare a domeniului arhitectural. Cum înţelegem tensul acestei tendinţei Arhitectura contemporana io dovodojto capabila ti realizeze unitatea simultani a raportului util-frumos firi participarea ornamentului, mal exact spus, fari nţorvanib ornamentala In iena tradiţional. Forma arh tocturală moderna este expresia unei necesitaţi ut taro, închegat! prlntr-o tectonica specifica. Arhi. ectura tinde sa io realizeze prin ea tniMjl, pr|n valorile proprii domeniului ei. Tradusă în limbajul prezentării noastre, această afirmaţie are următoarea semnificaţie: valorificarea estetică directă a formei utilului material. Satisfacerea necesităţii de frumos, pe această cale, înseamnă potenţarea formei utilului cu o expresivitate ce provine din însăşi organizarea materială a acestei forme.
Arhitectura contemporană nu mai presupune Intervenţia tradiţională a pictorului sau a sculptorului, ea însăşi izbutind să aibă « un relief » şi «o culoare » proprie prin care îşi atinge expresivitatea specifică.

Vorbind despre frumusețea unui sistem constructiv, a texturii unui material sau a organizării acestui material într-un sistem activ de solicitare, înțelegem de fapt, că forma utilului se potențează cu o valoare preluînd prin sine rolul ornamentului. Stîlpîî, plan-șeele sau pereții unei construcții nu mai sînt simple elemente (inevitabile) de constituire peste care « finisajul decorativ » intervine pentru a le face acceptabile, ele își redama respectul pentru rolul lor, devenind în ansamblul obiectului arhitectural prezențe reprezentative, « particule » de expresivitate.
în cadrul acestei orientări generale, ornamentul nu a dispărut totuși și probabil că nld nu va putea dispare. Semnificația gestului decorativ se reazimâ pe configurația naturii umane și va exista odată cu ea. în arhitectura contemporană, ornamentul îmbracă însă alte forme șî capătă alte funcțiuni. A interveni, spre exemplu, asupra suprafețelor calme și luminoase, aceste momente de respirație, ale c pereților arhitecturali », cu aceeași Intenționalitate ca și pictorul Renașterii, apare ca un anacronism, un act depășit *. Nu în felul acesta credem că poate fi împlinit deziderații Integrării artelor în arhitectura contemporană. Ceea ce a fost necesar șl posibil în anumite epoci nu mal poate fi reluat. Colaborarea arhitect-sculpton* pictor continuă» evident, să fie dorită. Dar da pe pozițiile altei înțelegeri decît cele realizate pînă acum. Cîmpul de întîlnire a acestor trei artiști nu mai poate fi însă forma structurală a arhitecturii folosită ca fond sau suport. Așa cum s-a arătat, forma arhitecturală contemporană poate trăi prin ea însăși. Ea se cere respectată.
Din caracteristicile prezentate ale arhitecturii actuale rezultă că zona de conviețuire cu sculptura sau pictura este, în primul rînd» însăși mediul creat
pdicorar***' 2° Unsaț un concurs pentru
(proiect tip). ₽· fațadS al unor connrucțil d« |coU
56
de arhitectură» fie considérât la scara unicatului, a ansamblului sau a orașului. Prin participarea sculptorului șl a pictorului se va îmbogăți semnificația acestei ambianțe armonic compusă șl simultan percepută. Recare valoare se poate Imagina șl organiza astfel încît să concureze la un efect sintetic de ansamblu. Planul de existență al picturii nu va trebui să se mai confunde cu « planul » aparent al peretelui arhitectural, pentru simplul motiv că ambele sînt bidimensionale, Iar mișcarea spațială a unei sculpturi se va compune cu dinamica spațiului arhitectural fără să mai afecteze direct forma arhitecturală. Pe această treaptă de înțelegere apare posibilă realizarea liberă, independentă, a fiecărei valori în limitele specifice genului eî, fără relații de subordonare între ele, ci numai lucid orientate spre o egală urmărire a finalității, ambianța umană.
Pentru realizarea acestei creații complexe, decisiv pare să fie momentul compozițional, coordonarea de ansamblu. Efectul unitar-armonic al ambianței generale presupune însă, pentru atingerea lui, poziții unitare, concepții similare din partea arhitectului, sculptorului și pictorului. Dacă în creația valorii lor se vor baza pe poziții diferite, disonanțele se vor transmite în această ambianță ce va deveni contradictorie, derutantă. Rezultă necesitatea de a se înfăptui această unitate de opinie, un limba] comun prin care arhitectul să cunoască specificitatea și limitele picturii și sculpturii, iar pictorul și sculptorul să urmărească cu ușurință intențiile arhitectului. Pentru împlinirea acestei osmoze profesionale este indicată însă o atitudine activă, operativă. Atît în domeniul învăță-mîntului cît și al practicei

curente se simte nevoia unei reciproce informații și cunoașteri. Străduindu-ne să depășim prin înțelegere treapta specialității ce o profesăm se poate spera să izbutim o cuprindere mai largă în chiar arta noastră.
Nu pare însă să fie suficientă pregătirea polivalentă a artiștilor ce participă cu creația lor la realizarea unității și semnificației acestei unități de ansamblu. Specializarea împinge totuși spre superspecializare. Această Inerție generează Insă necesitatea compensatorie de a apare un artist de largă cuprindere, un coordonator. Punerea în scenă a unul astfel de ansamblu purtător al unei ambianțe reprezentative presupune coin eider ea într-o singură persoană a trăsăturilor de arhitect, sculptor șl pictor. Formarea acestui tip de artist este lăsată pe seama întîmplărll. Cei ce pot lă o facă, o fac, dar pregătirea aprofundată In această direcție nu formează obiectul unul proces dirijat, didactic.
Se construiesc ansambluri, orașe, dar gestului coordonator al dirijorului îl lipsește energia sau nu apare deloc. Arhitectul proiectează obiectul sau ansamblul «arhitectural», sculptorul pregătește în atelier « monumentul » acestui ansamblu iar « pictorul monumentalist » caută cu înfrigurare cîțiva pereți « liberi ». Rezultatul, de multe ori, este un conglomerat de prezențe solitare, neunîficate, chiar dacă în particular « flecare și-a făcut datoria ». Calitatea mediului de desfășurare a activității noastre sociale și individuale nu poate fl rezultatul Izolat al «gestului arhitectural » sau al «contribuției decorative » a pictorului sau a sculptorului.
Ambianța

AMEDEO MODIGLIANI

(Urmare din pag. 23)

asupra sa atenția publicului, a artiștilor proeminenți cît și a altor oameni de cultură, cu care artistul avea să închege strinse prietenii. Printre aceștia se aflau în primul rînd Picasso, Kisling, Llpchitz» poeții Apollinaire, Paul Guillaume, Jean Cocteau, Léopold Zborowski, Beatrice Hastings. Dacă figurile acestora apar frecvent în portretele lui Modigliani, se cuvine spus că prezența lor în viața artistului nu a fost redusă la rolul întîm-plător de simplu model. Constrîns de permanente dificultăți materiale, pictorul a cunoscut îndeaproape umilința, nevoit fiind să-și vîndă, pur și simplu, forța creatoare negustorilor de tablouri. între 1915 și 1917 Modigliani s-a aflat «angajat» de negustorul parizian Chéron, de la care, pentru fiecare dintre tablourile plătite astăzi cu sume de ordinul milioanelor, primea cîte 40 de franci și. .. o sticlă de coniac, lata de ce unii dintre cunoscuții și prietenii apropiad ai pictorului, cumpărînd ei înșiși sau facilitînd vînzarea lucrărilor acestuia — așa cum au procedat Paul Guillaume sau Leopold Zborowski — au avut meritul de a contribui cu devoțiune și sinceră pasiune la difuzarea și apărarea artei Iui Modigliani, precum și la ameliorarea» în anumite răstimpuri, a condițiilor de viață ale artistului, la așezarea traiului acestuia pe un făgaș de echilibru moral, statornicie și încredere.
în vremea primului război mondial, Modigliani a fost, alături de Picasso și Juan Gris» printre puținii artiști străini care nu au părăsit Parisul. După ce în 1917 a expus la Zurich» la Galeria «Dada», alături de Picasso, Arp, Chirico, Max Ernst, Kokoschka, Prampolini, Kandiski și Klee» în 1918» cu sprijinul lui Leopold Zborowski, Modigliani s-a înfățișat publicului parizian în prima sa expoziție personală» deschisă la Galeria Berthe Weill din rue Lafitte. Modul atît de nou și nemijlocit de exprimare, simplitatea desavîrșită. maxima

economie de mijloace la care artistul ajunsese în pictarea nudurllor» a provocat nu numai scandat în mediul burghez Ipocrit, dar a atras șl oprobiul autorităților. Din ordinul poliției. Galeria Berthe Weill a trebuit să-și închidă ușile curînd după deschiderea expoziției, tablourile Iul Modigliani înfățișând nuduri calificate ca « Indecente ».
Cu sănătatea tot mal șubredă, Modigliani petrece Iarna 1918-1919 în sudul Franței. Cu o profondi devoțiune față do marea valoare artistică a operei Iul Modigliani. în septembrie 1919. Leopold Zborowski a expus cu succes o parte din lucrările pictorului la Galeria HUI din Londra. A fost ultima confruntare pe caro opera artistului a avut-o cu publicul în timpul yleţll creatorului el. Amedeo Modigliani s-a stins din viață la 25 Ianuarie 1920.
existenței noastre se cere garantată de o viziune Izvorîtă din specificul vieții și lucid urmărită în realizare. Mai poate arhitectul singur, «specializat în locuințe » spre exemplu, pictorul « specializat în arta monumentală » sau sculptorul să asigure unisonul? Sau se complace flecare la roiul de participant conștiincios?
Mă limitez la observațiile făcute în complexa problematică ce o ridică relația arhitecturii contemporane cu pictura și sculptura. Nu a fost atins decît aspectul general al problemei. în speranța că trăsăturile schițate pentru premizele înțelegerii pot fi acceptate, ne putem concentra atenția în alt articol și spre disecarea în continuare a aspectelor particulare.

i
4

în ultimii săi ani de viață Modigliani atinsese treapta completă de exprimare a propriei personalități. Anume perioada 1917—1920, acea epocă de încordată tensiune creatoare din viața artistului, concretizată într-un mare număr de portrete și nuduri, ne dă cel mai deplin imaginea sistemului sau de gîndire artistică și a limbajului propriu. După ani de acumulări atît de diverse, s-a relevat cu evidență faptul că cel ce a dat o nouă expresie modernității în pictura europeană a fost un pasionat și credincios păstrător al tradiției, în toți anii traiti departe de patrie, tradiția magnifică a artei italiene — îndeosebi a celei prerinascimentale — nu a încetat nici un moment să existe în spiritul pictorului, iar climatul artistic parizian s-a dovedit a fi fost pînă Ia urmă doar fermentul care a contribuit la punerea în valoare a acestei legături organice pe care Modigliani a avut-o cu tezaurul de artă al țării sale. în pictura lui Modigliani răzbat, îmbogățite cu sensuri noi, ecourile artei lui Duccio șl Castagno, Pisanello, Mantegna, Boticcelli. Moștenirea de artă italiană a găsit în Amedeo Modigliani un interpret subtil, motiv pentru care Lionello Venturi a fost înclinat să aprecieze creația pictorului drept «o renaștere neașteptată a tradiției italiene », o formă nouă, modernă, de existență a ei, trecută prin inteligența vie a artistului, prin sensibilitatea acestuia, primenită în contactul cu marile experiențe ale picturii moderne de la începutul veacului nostru. în acest mod se cuvine deci înțeles de ce în formele ei de plenară expresie arta lui Modigliani a apărut de o originalitate incontestabilă, de ce

personalitatea artistului nu s-a dizolvat, pînă la confundare, în ambianța artistică eterogenă în care a trăit la Paris.
Continuă să se discute și astăzi cu privire la așa-zisele deformări proprii construcției imaginii în arta lui Modigliani. Credincios tradiției de artă toscană, care în quattrocento a imprimat liniei o perfectă capacitate de evocare, Modigliani s-a exprimat pe sine în primul rînd în desen. Linia sa suplă, de o flexibilitate infinită, de o puritate rară, de o siguranță tulburătoare, a știut să pună în valoare fie noblețea unui gest ori suavitatea unui chip, fie ritmul grațios al unei siluete feminine. Subliniind cu volutele sale ovalul unei fețe sau învăluind rotunjimea unui umăr, alungind gîtul.ca de lebedă.al personajelor sale, grafia lui Modigliani ne apare perfect adaptată la ceea ce pictorul a dorit să exprime. în nudurile sale — unele dintre cele mai valoroase realizări ale genului în plastica modernă — armonia liniilor lungi, neîntrerupte, șerpuitoare, create parcă dintr-un singur elan, transmit imaginii o mare intensitate de emoție.
Modigliani s-a servit de linie pentru a organiza, a ordona zonele de culoare. în pictura sa zona de culoare aparține suprafeței, linia avînd funcția de a închega, de a uni într-un efect simultan, suprafață și profunzime. Acele alungiri și disproporții pe care le primesc în tablourile sale trupurile ori chipurile umane, cit și acele distorsiuni, contraste, rupturi de axe sau suprapuneri de planuri pe care pictorul, interpretînd în modul acesta realitatea, le-a imprimat formelor, constituie răspunsul din principalele probleme pe care și le propuseseră spre rezolvare și pictorii cubiști : reda obiectele, volumele din natură, în totalitatea aspectelor lor, grație multiplicării punctelor de tivă din care sînt percepute. Așa-zisele deformări din arta lui Modigliani urmăresc îndeaproape laconică, definirea caracterologică a personajelor.
Portretele fl nudurlle au reprezentat subiecte constante ale creației Iul Modigliani. Desenate sau p etate cu o remarcabili acuitate a observației, portretele, ca fl nudurlle sale, s-au Ivit, cele mal multe dintre ele, in urma unul atent proces de cunoaţtero a modelului. Portretul poetului Max lacob reali», «η 1916, în cursul lungilor discuții despro poezie po care Modigliani le-a avut u r„ouÎ r‘- d'"vrome ,n vreme·b cl’l₽ul

său dat uneia aceea de a
■ perspcc-» cu o scriitură
pittate cu o remarcabilă acuiate a observației, portretele, ca șl nudurlle sale
m 1916, în cursul lungilor discuții despre poezie pe care Modigliani Io-a avut
o nouă confruntare cu sine însuși, pentru o reluare șl dezvoltare
— —- λ Л Л ла »
» 0 binile Jn pr.i obi,nulle lor atitudine, cu o Imobilitate do veritabile modulo ,tn(d. cuceritor. Urmirlndu-le, compirlndu-lo, ilmțl că un fluid afectiv l-a legat po pictor de mnd.M Modigliani » receptat cu o vibrantă ,.nobilitate de autentic artl.t trăirile ₽
, »tJt. In flecare din portretele aal. - definiri tipologice complete - µ,___ u
propria lume de glndurl fl atírl afective. Nu fără motiv, deci, .-a afirmat că portretele sînt, într-un fel, portretele artistului însuși,
______^^.Ί.?.υIAI₽,.·Iβ eíperl’nw modorne P· Pί·η«I ·*₽™.1OI picturale, arta Iul Modlgll.nl nu a a omului, capacitatea do transmitere
cu modelul său, este, în acest i pentru t T·1·': “'лge,tur,le ior·

salo, acestor personaje. Dar nu numai pictorul a împrumutat cke ceva din ' po caro le«a pictat
încetat nici un moment U-j| manifeste puterea de lugoitlo µ de evocare
5β

BRÂNCUȘI INEDIT - NOTE

(Urmare din pag. 30)

11. Petiția înregistrată la Minister la 22 octombrie, prin care Brâncuși cerea să i se achite premiul acordat în iunie 1909, este scrisă de mîna lui Fr. Storck (Arh. St. Buc., dos. Min. Cult, și Instr. nr. 2554, mapa 199/1909, f. 51).

12. La 25 noiembrie 1910 lucrarea se afla «în gestiunea Pinacotecii din București, fără a fi însoțită de obișnuita încu-noștiințare scrisă din partea Ministerului Instrucției » (Arh. St. Buc., Fond Min. Cultelor și fnstr. Publice, nr. 2561/1911).

13. Lucrul nu era exact: ceilalți «recompensați» în aceeași situație (D. Paciurea, G. Petrașcu, J. Steriadi, Theodo-rescu-Sion etc.), adresau un protest ta Minister, ta 21 decembrie 1909; iar printre semnatari figura, fără să știe» și Brâncuși, iscălit în lipsă, probabil tot de prietenul Storck (ibid. nr. 2554, mapa 199/1909, f. 65).

14. Cîțiva ani mai tîrziu, Arghezi făcea aluzie ta această împrejurare: «talentele adevărate pleacă, se expatriază sau tînjesc. Și după ce artiștii noștri înstrăinați s-au luptat cu ani de sărăcie și cu mii de stoluri de imagini macabre ; după ce și-au însemnat numele cu sînge pe marmura artei, printre străini, ca să ajungă să fie cunoscuți, cum este tn acest moment Brâncuși. . . » (I.N.T., Sculptura noastrd, în Seara, 1913, mai 12).

15. Este aproape timpul cînd pictorul Leon Biju t-a desenat pe Brâncuși bolnav, consemnlnd aceasta în cîteva rînduri emoționante: «18 februarie 1903. Rue Montparnasse. în aducerea aminte de triste momente trăite la Paris pe lîhgă singurul meu amic și tovarăș de suferință Brâncuși ». (Col. B.A.R.P.R. Cab. da Stampe).

16. într-o scrisoare către soțul ei. Cecilia Cuțescu-Storck vorbește despre vizitele repetate făcute cu Brâncuși ta Muzeul Guimet, unde « tn afară de vestitele stampe ¡apo-nozo », puteau admira sculpturile maeștrilor din India, Tibet. China și Turkestan. Artista îșl reamintește de plăcerea po care o resimțea atunci cînd asculta « reflecțiile interesante șl neașteptate ale Iul Brâncuși In fața unor statuete representad pe Buda » (Arhiva Muzeului Frédéric și Cecilia Cuțescu-Storck)^

Π, Ini 909 Frédéric Storck se mutase tocmai In str. V. Alecsandri nr. 1unde arhitectul A. Clavel (1877-1916) avea mai tîrziu construiască locuința devenită museu.

ΐθ. Este probabil vorba de visiterez - ,ub îndrumarea Iul cui· a catedtalel dm Chartres șl a Muzeului Luvru, desumila egiptene le stlroeau îneîntarea prin «monu-

și emoționare. Fără să-și fi propus să dezvolte în arta sa o problematică cu largi șl creația Iui Modigliani se dezvăluie ca o emoționantă confesiune închinată omului, ca de acesta.

O comunicare directă de sentimente simple, dezvăluite fie pe un fond de patetism, fie pe unul de duioșie și tandrețe, iradiază din galeria sa de portrete. Sensibilitatea îndurerată a pictorului și-a aflat expresia tn chipurile meditative, nostalgice, de o melancolie suavă, atmosferă care pentru cele mai multe dintre portretele sale apare ca o constantă definitorie. Chipurile feminine pictate de Modigliani vibrează de ingenuitate și candoare, profilurile lor avînd ceva din puritatea și noblețea portretelor lui Pisanello.

Modigliani a muncit, an după an, la desăvîrșirea și totodată la simplificarea mijloacelor sale de expresie, cu acea conștiință scrupuloasă și cu probitatea pe care i-a insuflat-o anume încrederea în viabilitatea artei figurative.
Lpabilă sã dezvăluie noi și noi ipostaze ale existenței umane.
Arta lui Modigliani a îmbogățit pictura europeană cu acel timbru de gravitate și distincție, de puritate și călduri, așezînd pe experiențele artei secolului nostru o amprentă de mare frumusețe poetică.
mentalitate, putere de abstractizare și sinteză » (Cecilia Cuțescu-Storck, O viață cu pensula și paleta în minò, ms., 1961, p. 103-105).
19. Sori a Cedi iei Cuțescu-Storck — Ortansa Brăneanu (mai
In
în
tîrziu soția pictorului Alexandru Satmary) a fost înte meietoarea la noi a teatrului în aer liber ;
jucase la Théâtre de l’Athénée din Paris, iar afla internati într-un spital unde o va vizita și
20. In noiembrie 1909, losif Iser organizase la Ateneu o expoziție internaționali de picturi și desen la care a luat parte
1907, ea 1909, se Brâncuși.
alături de André Dérain, jean-Louis Forain și Demetrios Galani*, la care trebuia si participe și sculptorul Brâncuși.
21. O femeie rugîndu-se In genunchi (« Rugăciunea ») tn fața bustului lui Petre S tines cu (cioplit probabil tot de ansamblu funerar.
fixat pe un soclu de piatră Brâncuși) — constituia acest
Pentru bust pozase fratele defunctului, Virgil Stănescu, care se afla atunci la Pari». Sculptorul se ajutase și de o fotografi· a lui Petre Stinescu. După cum rezultă, din
această scrisoare, lucrarea deși începută in 1907 — tn
1909 nu era încă gata ; In martie 1910 Brâncuși va expune la Salon des Artiste» Indépendents: «La prière, fragment d*«· u>mb«au> (nr. 717), probabil o versiune în ghips. Noi credem d — decoriti unor piedici materiale — abia 1" eaul 1914 întreg ansamblul funerar avea <1 fle deslvlrșit, de rrame ce numai la a XIV-e expoziție a societății · Tina, rimea Artistici », — cu specificarea expres! din catalog ci acesta două lucrări In bronz alnt deteinate « mormlntului lui Peu» Stinescu », — vor fi pentru Indie oari prezentate In forma lor definitivi. Nimic nu l-ar fi împiedicat pe
precise implicații sociale, un act de devoțiune față
sculptor să expună « Rugăciunea » și « Bustul lui Petre Stănescu » la București, înainte de această dată. Nu este deci plauzibil faptul că odată livrate familiei, monumentele să fi fost apoi demontate de la cimitirul din Buzău și transportate la București pentru a fi exibate într-o expoziție publică; de altfel familia desminte această ultimă ipoteză și credem că situația inversă pare mai firească. Pe de altă parte, deocamdată, nu se cunoaște nici o replică ori reduc-țiune în bronz a « Rugăciunii » sau a « bustului lui Petre Stănescu ».
22. Scrisoare transcrisă, în februarie 1958 la Hobița, de Vasile Drăguț, care a avut bunătatea să ne-o comunice.
23. Cel mai tînăr dintre frații artistului ; ceilalți se numeau : Ion, Vasile, Gheorghe, Grigore, și sora lui — Frăsina.
24. Irlandeza Eileen Lane, admiratoare care l-a însoțit pe artist la Hobîța și Peștișeni.

25. Este vorba de monumentul eroilor pe care în 1922 vroia să-l ridice la Peștișeni, în amintirea eroilor căzuți în război. Brâncuși se arăta îngrozit de invazia la sate a acelor statui pe al căror soclu, invariabil, so afla « o cioară pe care o puteai lua cu bunăvoință drept vultur». «Ar trebui distruse cu securile sau cu dinamica — spunea Brâncuși — să nu mai rùmini nici urmă din ctrdurilo de ciori-vulturi caro urîțetc majoritatea «ațelor noastre », Monumentul pe care arti.tul proiecta »i-l înalțe la Peștișeni - șl care urma să albi înfltlșarea unei fintini de piatră — nu a putut fl realizat ; sculptorul Ișl aducea aminte In 1930 cum «Inel de acum opt ani era vorba ca al lucrez un monument al eroilor din satul meu natal din Gorj, Exist* două comitete care nici pini acum n-au căzut de acord,.. », Se repeta Intim-plarea din 1914 cînd ministrul Instrucțiunii Publice, Vasile G. Morțun (caro în 1906 lansase o listi de subscripție pentru ajutorarea artistului) nu fusese do acord cu macheta monumentului lui Spiru Haret pe care i-l comandase ; aceasta ar fi trebuit să reprezinte (după propria expresie a sculptorului) « o fintini arhaici și stilizată pentru una din piețile Bucureștiului. O fintini reală, cu apă, pentru călătorii însetați » (Vasile Drăguț, însemnări din Hobița, 1958, ms.; Petre Pandrea, Portrete $i controverse, v. II, București, 1945, p. 161, 167 ; Fada, 1930, octombrie 13 ; Ulndé-pendente Roumaine, 1906, noiembrie 10).

26. Brâncuși era legat de familia Georgescu-Gorjan încă din anii tinereții. Bustul lui Ion Georgescu-Gorjan, realizat. în 1902 la Craiova, se numără printre primele lucrări originale ce se cunosc din opera artistului. La 10 aprilie 1902, Gorjan fusese împuternicit de Brâncuși (în timpul cînd acesta urma Școala Națională de Arte Frumoase din București) — cu o procură ca să-i poată încasa bursa acordată de Epitropia bisericii Madona Dudu din Craiova (Arhivele orașului Craiova, dos. 15/1902, fila 2, 3 și dos. 4/1902, fila 430). Mai tîrziu, fiul procuristului, inginerul Ștefan Georgescu-Gorjan a colaborat cu Brâncuși la realizarea tehnică și Ia montarea « Coloanei infinite ». ìnclite convorbiri au avut loc la Paris în 1935 ; iar apoi, în 1937, spre sfîrșitul lunii iulie, sculptorul a venit la Petroșeni, unde a locuit în str. Cloșca nr. 2 cu Șt. Georgescu-Gorjan. Fină la sfîrșitul lui august 1937, împreună, au perfectat toate detaliile tehnice, stabilind proporțiile și definitivînd modelul elemen-tului, care ulterior a fost turnat în fontă metalizată și suflat cu alamă Ia Atelierele Centrale Petroșeni.

BARBU BREZIANU

ERATĂ

în cronologia expozițiilor luì Brâncuși (nr. 12/1964, pag. 627). din eroare au fost omise participările artistului la expozițiile din 1910, și anume:

1910 A IX-a Expoziție o Societății «Tinerimea artistici ».« nr. 245— Cumințenia plmîntului (piatră)».

Expoziția de toomnd - picturii și sculpturi — a Societății «Tinerimea artistico»: nr< 20 — « Fragment dinttMin capitel (sculptură tn piatră)».

UN CRITIC AMERICAN PE URMELE LUI BRÂNCUȘI

1 ? "*'4 ■* - w * к ' % ’ &

(Urmare din pog. 31)

Ghidul m-a condus apoi în Galeria Națională, unde am putut studia direct lucrări pe care Ie cunoșteam doar din reproduceri. Sculptorul Paciurea era tot atît de interesant pe cît anticipasem ; aci se aflau

şi operele lui Ion Andreescu şi Nicolae Grigorescu ; amîndoi au lucrat la Fontainebleau şi orice cunoscător romîn se simte obligat să prefere pe unul sau pe altul dintre aceştia ; aci sînt de asemeni frumoasele «Anemone » ale lui Ştefan Luchian. . foarte solidul Petraşcu, Iser, Ghiaţă, Maxy, Tonitza şi mult favoritul Pallady — un gust pe care nu-l pot împărtăşi. .. ».

A <Joua zi are loc vizita la Institutul de istoria artei al Academiei R.P.R.,
punîndu-i-se la dispoziţie un bogat material documentar.

în aceeaşi zi va vizita Muzeul Satului, consemnînd ca... «trebuie să fie,
desigur, cel mai reuşit de acest fel din întreaga lume ... De un special interes pentru mine au fost elementele legate de Brâncuşi — masa rotundă din regiunea lui şi motivele ornamentale de pe stîlpi şi de pe porţi».

Altă data se va duce să vadă în curtea Spitalului Militar Central bustul Cen. Dr. Caro! Dovila — pe care de altfel l-a şi reprodus — lucrare ce i s-a părut deosebit de interesantă, menţionînd că « fizionomia are o reală profunzime psihologică, o viaţă interioară care transpare în ciuda fastului decoraţiilor şi uniformei »... ; apoi din nou la Galeria Naţionala unde i se acordă toată asistenţa pentru a putea fotografia şi studia sculpturile.

pentru a vedea mormîntul lui Petre . — bustul în bronz aşezat pe un «... Am plecat cu trenul la Buzău . . Stănescu cu cele două lucrări de Brâncuşi piedestal înalt de piatră, fără îndoială cioplit de Brâncuşi şi replica în ciment a « Rugăciunii » instalată pe o lespede foarte masivă. . .

Muzeul de artă din Craiova posedă cinci Brâncuşi în afară de ghipsul Iui Vitellius care a fost turnat în bronz abia în cursul acestei primăveri. Semnat şi datat foarte dteţ 1898, capul în sine este modelat cu subtilitate. în ciuda familiarului realism convenţional, ca toate celelalte lucrări ale lui Brâncuşi ea îţi atrage pe tăcute atenţia. Capul de băiat pare să difere uşor de cel de la Muzeul din Bucureşti (a fost turnat la un alt atelier). Minunatul fragment — «Tors de femeie », ne face să ne întrebăm de ce a făcut Brâncuşi două lucrări la fel, cealaltă flgurînd acum într-o colecţie particulară din Stuttgart. Micul cap de fetiţă Intitulat « Orgoliu » a provocat celor ce-l studiază pe Brâncuşi multă bătaie de cap pentru că apare diferit în funcţie de lumină şi deci diferit în flecare fotografìe ; este o performanţă de virtuoz. Din mica piatră « Sărutul » se desprinde un sentiment foarte propriu subiectului şi pe care nu-l poate revela nici o fotografìe. . .

A doua zl dimineaţa am plecat la Tîrgu-JIu şl Hoblţa. ,. ne-am dus direct în parc, unde se află trei lucrări de Brâncuşi, în aer liber. La un capăt - masa şl cele douăsprezece în capătul aioli mărginită pe Poarta sărutului în piatră ; şl, pe : — «Coloana Infinită ».

«Tors de femeie», ne

9 „ I

acum într-o colecţie particulară din Stuttgart. Micul cap de fetiţă Intitulat « Orgoliu » a provocat celor ce-l studiază pe Brâncuşi multă bătaie de cap pentru că apare diferit în funcţie de lumină şl deci diferit în flecare fotografìe ; este o performanţă de virtuoz. Din mica piatră « Sărutul » se desprinde un sentiment foarte propriu subiectului şi pe care nu-l poate revela nici o fotografie. . . A doua zl dimineaţa am plecat la Tîrgu-JIu şl Hoblţa. ,. ne-am dus direct în parc, unde se
scaune rotunde de piatră ; la o oarecare distanţă — ambele laturi de douăsprezece scaune pătrate — Γ acelaşi ax la o distanţă mult mal mare,

afară din parc — «Coloana Infinită». Aceu ansamblu a foit înălțat In amintirea «oldațllor co au ținut piept germanilor pe nul Jiu, tn primul război mondial, Este o concepție In care vechiul folclor <e Îmbini cu «Indire» moderni, o meditație In platrB ,1 oțel aiupra vieții, asupra celor trecătoare și a transcendentului ; ca simbol — infinit de sugestiva, iar ca formă — atotcuprinzătoare».
Reîntors la București, deși digresiunile de ia Brâncuși erau rare, prins fiind într-o rețea de obligațiuni, de întîlniri, vizite la colecționari și biblioteci, Sidney Geist reușește să viziteze toate muzeele, Uniunea Artiștilor Plastici, atelierele sculptorilor Anghel, Vlad, Florica han, Roman, expozițiile Brăduț Cavaliu și Gheorghe lonescu, lucră-rile lui Ion Țuculescu, apreciind din pictura contemporană lucrările lui Alexandru Ciucurencu pe care-l consideră un « artist de primă importanță ».
Dar pentru că nu era pe deplin satisfăcut de călătoria făcută la Tîrgu-Jiu și Hobița șî socotea că mai avea încă de văzut o serie de lucruri care îl interesau «... la 13 iulie, o săptămînă înainte de a părăsi România, am hotă rit să pornesc din nou la Hobița, de data asta singur... ». Aproape de Poarta sărutului, in lungul străzii, a găsit locul viran despre care i se vorbise. « în iarbă se aflau vreo duzină de pietre naturale șlefuite de apă în așa fel încît pentru oricine ar fi părut niște sculpturi de Arp ; recent, două din ele au fost publicate într-o carte drept lucrări ale lui Brâncuși. . .
... La Hobița am găsit mica biserică de lemn în dosul căreia se presupune ca ar fi fost casa lui Brâncuși și unde acum crește porumbul. Cimitirul bisericii cu crucile sale de lemn era năpădit de buruieni înalte. Portalul bisericii avea stîlpiî și grinda sculptată într-o manieră care amintea de Brâncuși ». ..
înapoindu-se la București prin Craiova, îl întîlnește pe K G. Paleolog despre al cărui studiu din 1947 afirmă că este «cea mai interesantă analiză care s-a încercat pînă acum asupra lui Brâncuși ».
La sfîrșitul lunii iulie, Sidney Geist părăsește țara noastră.
«... La Viena, în Muzeul Secolului XX, am văzut un « Cap de copil » polisat, provenit din Colecția Dnei Roché. La Muzeul de Istorie Naturală am văzut pe Venus din Willendorf — turnată în ghips. M-a izbit faptul că din mai multe privințe era înrudită cu lucrarea lui Brâncuși — «Cumințeia pămîntului » din 1909; ea a fost găsită în august 1908. Oare știa Brâncuși de această descoperire cînd a realizat sculptura? Două săptămîni mai tîrziu am ajuns la Paris. M-am dus la Lavai să fotografiez mormîntul Iui Douanier Rousseau. Piatra este foarte frumoasă cu poemul șl semnătura lui Apollinaire sculptată de Brâncuși, iar după André Salmón, de Ortiz de Zarate.
Am întîlnit o femeie care avea un portret al Iul Elleen Lane pe contemplînd mica marmură de la Muzeul do Artă Modernă etichetată « Rgură > țl pe care Brâncuțl o denumise « Portretul Iul Elleen ».
.. .Elleen Lane, care de atunci s-a căsătorit țl poartă un alt nume. îți amlntețte cu plăcere de voiajul făcut tn România cu Brâncujl în 1924. de țederea lor la Hoblța. undo I s-a dăruit un costum național să-l poarte la o nuntă, sl de Bucurețtl. undo Я-a făcut numeroțl prieteni. A vorbit despre căldura pe care o degaja personalitatea Iu Brâncuțl. despre caracterul Iul complex ;l despre deosebit de strînsa Iul prieteni© cu Erik Satie,
ni.|UI t T ЛЛ1? LeVSïU.t ₽β BrSncu” tn 1’3’· c’wva aile înainte de Invazia Polo-" C’"d · PJr5sl‘Py'*ul. A vorbit cu el pentru cea din urmă dată, cttíva vreme după terminarea războiului, la telefon î vocea Iul părea voalată

™ V ιυιηβιβ тare avea un portret al lui Elleen Lane pe care doream mult să-i văd ; dar forțe ale întunericului au intervenit din nou. M-am consolat contemplînd mica marmură de la Muzeul de Artă Moderna etichetată « Figuri » șl pe care Brâncuși o denumise « Portretul Iul Elleen ».
Ir. F

SIMEZE
SIMEZE
SIMEZE
SI M EZE
S I MEZE
S I M EZE
SIMEZE SI MEZE
S I M E Z E
(Urmare din pag, 35)
Ironic, deoarece ni se sugerează zbuciumul mal multor personaje. «Autoportretul» Iul M. Lasansky, gravură de mari dimensiuni, de fapt cît statura unul om, ne aduce un personaj parcă descins din dramele expresioniste, care Impune șl sperie totodată. Lucrarea are certă forță expresivă și iscodește pe privitor.
Amîntîlnltșl portretizări mai suave, ca «Anita» de Sue Thompson Gussow și «Vizita» de Robert Marx, cum și peisaje șl naturi moarte ce luminează sufletul privitorului, ca delicatul și poeticul peisaj al lui Ansei Uchima «Zefir șl iarbă», sau naturile moarte cu flori șl fructe, semnate de Garo Antreasian și Glen Alps.
Gravura cunoscutului grafician Rockwell Kent, cu o femeie în picioare, intitulată « Durerea omenirii», are un tîlc simbolic și o vădită măreție prin felul cum este construită — aproape clasic — figura și prin patetismul expresiei» Este o imagine cu un înalt ethos umanist, ca și afișele din expoziție, în care se cere interzicerea armelor nucleare,
Promovînd cele mal diferențiate tehnici grafice, expoziția a mai avut meritul de a demonstra în fața vizitatorilor înseși modalitățile de realizare ale lucrărilor de grafică, de la gravuri la serigrafii. Pe pereții atelierului instalat în cuprinsul expoziției se aflau lucrări ale cunoscutului grafician John Ross, și ale mai tinerilor Paul Bruner șl Virginia Fitzmartin. Astfel am putut cunoaște activitatea mai veche sau actuală a lui John Ross, președintele Societății artiștilor grafici americani. Gravor, pictor, ilustrator de cărți, desenator, folosind variate modalități de expresie — de la constructivism la semiabstracționism — Ross dovedește forță constructivă, dar poetic și pătrundere psihologică. Priveliști panoramice de orașe, străzi cu clădiri văzute în înălțime, peisaje citadine cu forfota vieții cotidiene se alătură în opera sa, care cuprinde și remarcabile portretizări în mediul ambiant, cum sînt în ilustrațiile sale la volumele «Fire de iarbă» de Whitman și «Antologia orășelului Spoon River» de Edgar Lee Masters, ca să nu citām decît pe acestea din numeroasele cărți Ilustrate de dînsul, unele împreună cu soția sa, Clare Romano,
Dintre gravurile Iul Ross, am reținut mal ales «Aceste ziduri tăcute», complexă viziune a unor clădiri și poduri suprapuse, precum și fina Untatura a pereților și acoperișurilor unor case de pe « Comercial Street, Provincetown ».
Există în S.U.A. un întreg curent denumit al « preclsioniștiior » care — fie în forme constructiviste, inspirate de cubism, fie într-un stil

de poezie naivă, fie cu proiectări de vis, în felul suprarealiștilor — evocă străzile, zgîrle-norll, fabricile și mașinile. în expoziție am găsit totuși puține aspecte ale industrializării șl mecanizării, frecvente în opera unor artiști ca Demuth, Spencer, Georgia O’Keeffe, Ault și Sheeler. Unii dintre aceștia sau alți «précisioniști» poetizează pînă și puterea aburilor, jocul bielelor de la locomotive, mașinăriile vapoarelor și avioanelor.
în atelierul din expoziție, alături de gravurile Iul John Ross, unele evocînd priveliști ale orașelor șl dmpiilor noastre, am văzut, de asemenea gravuri de Paul Bruner, Inspirate de călătoriile la mare sau prin diferitele noastre orașe ori de monumente ca Voronețul. Bruner urmărește să redea în special soliditatea construcțiilor șl vastitatea peisajului, pe cînd în serigraflile el, mai visătoare, cu oameni muncind sau meditînd în Interioare, Virginia Fitzmartin acordă un marc loc omului șl vieții Iul zilnice.
Ca tehnici, graficienii americani practică, pe lingă gravura în lemn, gravura în metal, acvatlnto, mezzotinti, pointe-sèche, tehnici pe care el le înglobează sub denumirea do «Intaglio» (cerneală în linii Incitate), serigrafia, în care se folosesc sitele de rpătase, ce Juxtapun diferite culori, ca în lucrarea Iul Ben Shahn «Cărucioare în magazine de autoservire», Prin serigrafie se obține o îmbinare de tonuri foarte vil, care îmbinate cu linii negre, pe suprafața albă, aduc varietate Imaginii. De asemenea, graficienii de peste ocean
Urmare din pag. 40)
încercîndj, să se plaseze pe acest plan de înnobilare decorativă, sublinierea elementelor prea individuale dintr-o fizionomie ar dăuna convergenței expresive din ansamblul pictural.
Mai mult chiar, în sondajele psihologice pe care pictorul le face, stăruie un anumit accent de solemnitate. Contemplarea, vădind o reală participare sufletească, înlătură însă detaliul meschin și orice gesticulare, orice retorism desuet. Astfel, elementele de șarjă din compoziția «Discuție» izbutesc să ajungă la un anumit pitoresc sobru, ansamblul însă nu se încheagă satisfăcător.
Totuși diversitatea preocupărilor intime ne arată că Mircea Vremir nu consideră «expresivitatea», chiar subliniată, un scop în sine.
Elementul aparent ostentativ decurge însă din excesul de tensiune secretă încă insuficient echilibrat pe plan pictural (si mai ales pe plan cromatic propriu-zis).
în naturi statice, și mai cu seamă în flori, artistul, printr-un proces de asimilare tot mal bogată, a ajuns chiar în faza actuală la o anumită decantare, realtzînd imagini adesea convingătoare, de un Impresionant laconism.
Lucrul cel mai prețios însă în evoluția acestui artist îl constituie refuzul «ingeniozităților» facile, într-adevăr, asimilînd și încercînd să echilibreze modalități divergente de expresie, Mircea Vremir rămîne sincer» și atmosfera de bărbătească afirmare șl efort stăruitor a creației sale arată limpede cît de consecvent luptă împotriva confuziilor dintre modernitate autentică șl falsul modernism.
N. ARG. a.
AUREL COJAN
(Urnwe din pag. 42) personaje sau construcții, dar tot sub forma detalii de viață sau Imaginație, poate uneori mărunte șl nesemnificative pentru lumea în trăiește artistul.
unor prea care

■*-*M*Г

A doua tendință sau preocupare a Iui Aurel Cojan, de dată mal recentă, o reprezintă lucrările cu un aspect decorativ, undo se simt ritmurile șl simplificarea din arta noastră populară, dar șl din semnele abstracțlonlștUon Sînt lucruri uneori plăcute ochiului, jocul unor ramuri înghețate, arabescurile vegetației văzute pe ferestre, florile dc pe un covor, reverberațiile cerului, detaliile arhitecturii actuale. Cu asemenea însușiri dc pictor al metaforei coloristico și dc «grafism spontanou» — cum își intitulează el însuși o lucrare — AurcI Cojan exprimă mal mult senzații, notații șl abstracții. în arta sa, sensibilă, delicată, poetică se simte mai mult tentativa către expresie, decît o expresie definită, concentrată asupra marilor adevăruri șl punînd în joc toate
mal practic» gravura po cartonul în rollof ;l po lucit (un material plastic rezistent șl translucid). Din tehnicile numite Intaglio face parto șl colografla, în caro so lipesc pe carton sau hîrtle, diferite cicluri, nisip, sau buciițl do stofó, co dau relief și absorb diferit culorile. Pentru unele imagini dc alb pe alb se folosesc diferite llchldo, Iar prin reliefuri variate so obțin formele dorite. Astfel procedează Boris Margo în cologravurlle salo, dar efecte asemănătoare de alb pe alb se pot obține și prin tratarea uscată a litografiei, cum proce-doază Angelo Savelli,
Șl ca aspect spirltual-artistlc, și ca tehnică, expoziția «Artele grafice în S.U.A.» dovedește o efervescență creatoare, interesante căutări și soluții, variate tendințe și expresii.
posibilitățile artistului însuși. El ramine mai degrabă la notație, sugestie, la versul pictural, decît la o expresivitate obținută pe calea sintezei.
Fost-au acuarelele și tușurile din ultima expoziție doar pregătiri pentru configurarea cu mijloace mai susținute și în scopuri mai semnificative, a viitoarelor
sale picturi în ulei? S-ar putea să fie așa dacă artistul își va concentra posibilitățile și soluțiile, în folosul unei viitoare cuprinderi mai largi și mai profunde a realității contemporane.
p. com
C ROÑICA
CRONICA
' V · * < Λ I I ·
CRONICA
CRONICA
CRONICA CRONICA CRONICA
г · »» a ‘ ..··.· A· ' . ' î. ’ » <. · · » - ■ 4
CRONICA
- AMR?іяЕмчйи ·
La Atena. în sălile de expoziție ale Palatului Zapplon, s-a deschis la 4 decembrie 1964 expoziția Brăduț Covaliu și Ion Vlad. Brăduț Covaliu a prezentat 104 lucrări de pictură (compoziții, portrete, peisaje) și Ion Vlad — 30 sculpturi (portrete, busturl, compoziții, nuduri etc.)
★
Г _ ț» V· Nț. 4 p
între 18 și 31 decembrie 1964 a avut loc la Belgrad, în sala Thomas Masarick, expoziția pictorului Al. Ciucurencu și sculptorului Geza Vida. Au fost expuse 80 de lucrări în ulei și 13 sculpturi în lemn.
O expoziție de artă decorativă contemporană romînească s-a deschis la 7 Ianuarie a.c. la Budapesta. Au fost expuse 206 lucrări (ceramică, tapiserii, Imprimeuri, mobilier etc.), realizate de 33 artiști: Victor

Agapiescu, Zoe Băicoianu, Petre Balogh, loslf Bene, Ion Bițan, Geta Brătescu, Splru Chlntllă, Tirina Comșa, Violeta Crăciun, Aurelia Ghlață, Fiorici Fărcașu, Valentina Ghinca-Delaport, Ana Mitrea, Patriciu Mateescu, Elena Märglncanu, Dragoș Horărescu, Adriana Soreanu-Nlcodlm, Ion Nlcodlm, Emilia Nlculeacu-Petrovlci, Elena Pană, Dan Paro-cescu, Florin Pîrvulescu, Toma PIrvuloicu, Mimi Podeinu, Ruth Prato-Pîrvulcscu, Eliza Rcpețcanu, Ioana Șetran, Sandra 'Slătlnoanu, Graziella Stolchlță, Ileana Teodorldl, Alexandru Țlpola șl Ileana Vromlr,

★

62

în sălile Muzeului « București în arta plastică » șl « Colecția Simu », din str. Biserica Amzei 5—7, a fost deschisă între 4 și 25 decembrie 1964 o expoziție do grafică și plastică mică din R. P. Ungară. Au fost expuse 52 lucrări de grafică și 32 sculpturi realizate do 49 artiști plastici.

★

După ce a fost prezentată în orașul Constanța și Ploiești, Expoziția «Artele grafice în S.U.A.» a fost deschisă la București, între 7 și 27 decembrie 1964, în sala Dalles. Au fost prezentate aproape 1000 de exponate (afișe, Ilustrații, coperte, ambalaje, reclamo, imprimeuri, cărți etc.) realizate de unii din cei mal cunoscut! artiști plastici contemporani din S.U.A. printre care: Ben Shahn, Bernard Fuchs, Adolph Dohn, Glen Alps, Saul Steinberg, Walter Einsel și Robert Osborn.

O expoziție de grafică contemporană daneză a avut loc la Galeriile do artă ale Fondului plastic din str. Onești nr. 1, între 8 șl 26 decembrie 1964. Au expus portrete, compoziții șl ilustrații șase graficieni : Svcnd Wllg Hanson, Henry Heerup, Pallo Nielsen, Poul Cristensen Potrea, Dan Storup-Hanson șl Mogons Zlolcr,

★

Intre 20 decembrie 1964 șl 5 Ianuarie 1965, tn •Sillo A,T.M, din Calón Vicwrlol, a fost deschis» Expoziția pictorului Juan Carlos Castagnino din Argentina, Au fost prezentate 27 picturi șl 14 do 8 no
în tuș, acuarelă și pastel, reprezentînd portrete și scene din viața țăranilor argentinieni.

Graficianul Roni Noël a expus în sălile Muzeului de artă din Piatra Neamț, între 16 noiembrie și 10 decembrie 1964, o selecție de 75 ilustrații de cărți pentru tineret și copii.

La Craiova, la Muzeul regional de artă, graficianul
Vasile Dobrian a prezentat în ianuarie a.c. 38 de xilogravuri în culori, peisaje șl compoziții.

Sculptorii Vasile Năstăsescu și Gheorghe Stănescu au expus cîte 12 lucrări (portrete, busturi, machete) în decembrie 1964 — ianuarie 1965, la Casa de cultură din Pitești — Argeș.

La Galeriile de artă ale Fondului plastic din bd. Magher u nr. 20, pictorul Marius Cilievicl a expus» în decembrie 1964, un număr do 18 lucrări în ulei» portrete, peisaje, naturi moarte și studii.

Aurel Cojan a prezentat 94 de lucrări în acuarelă Șl tuș (compoziții, portrete, peisaje, naturi moarte)
în decembrie 1964 la Galeriile de artă alo Fondului plastic din calea Victoriei nr. 132.

în decembrie 1964, la Galeriile de artă alo Fondului plastic din bd. Magheru nr. 20, pictorița Antoaneta Georgescu-Binder a prezentat 19 lucrări: peisaje, portrete, naturi moarte și compoziții.

între 30 decembrie 1964 și 17 ianuarie 1965 a avut loc la Galeriile de artă ale Fondului plastic din

str. Onești nr. 1, Expoziția retrospectivă do sculptură a artistului orădean loslf Felcete. Au fost prezentate lucrări realizate între 1929 și 1964 printre care portretul pictorului Al. Clucurcncu (1931), Taur (1932), Primăvară (1933), Tors (1935), Cometa (1936), Horia (1958), Oțclari (1960). Pasiunea (1964).

*

Cecilia Storck-Botez a expus, între 27 decembrie 1964 și 17 Ianuarie 1965, la Galeriile do artă ale
Fondului plastic din bd. Magheru nr. 20, 104 lucrări do ceramică, panouri decorative, figurine, vase, platouri etc.

O expoziție de gravură în lemn, aparținînd artistei Lídia Mlhãescu, a avut loc în decembrie 1964 – ianuarie 1965 la Galeriile de artă ale Fondului plastic din Calea Victoriei nr. 133. Cele 22 de xilogravuri colorate înfățișau compoziții și scene din viața țăranilor, peisaje și naturi moarte.

EXPLICATION DES IMAGES

13
14
14
ПОДПИСИ К РИСУНКАМ

«edwtlo ml«'U Bucur.,ti, Con.UntIn MUI. 5-7-9, t.l.fon 13,75.41.
Abonament, r L.| 72 p. 4 lunl-tel 144 „. « lu„t lntr.prlnd.rN
Poll«r.flcl «Art. Grafici», Calo. Serbar, Vedi 133-135, București

Lei 15
<)

https://neculaifantanaru.com/calitatile-unui-lider.html